

# Born This Way?

*Konstruksjonen av monstrøse, posthumane og kjønnsambivalente subjektiviteter*



**Sigrun Sæbø Åland**

Masteroppgåve

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Vår 2013

# Takk

I samband med ferdigstillinga av denne oppgåva er det fleire personar som fortener ei særskilt takk. Fyrst og fremst vil eg takke rettleiaren min Anne Danielsen for konstruktive tilbakemeldingar og engasjerande samtaler. Eg vil også takke professor Stan Hawkins for inspirasjon ettersom det var han som fyrst introduserte meg for diskusjonen kring kjønn og seksualitet i populærmusikk. Ei stor takk må også rettast til venner og medstudentar som har kome med nyttige innspel og uvurderleg støtte. Her må særskilt Ragnhild Torvanger Solberg og Jon Ludvig Hansen nemnast. Utan dykk hadde det ikkje blitt noko oppgåve. I tillegg til dette vil eg også takke sambuarane mine Mari og Øystein for mating, vatning og generelt stell, Roscoe for perfekte doser kvardagsmagi og familien for støtte og gode ord. Vaktsentralen på UiO fortener også ei stor takk ettersom dei gav meg utvida tilgang til lesesalen då nøda var som størst. Til sist vil eg takke bror og høgre hand Kim Mikal Torp for distraksjonar og kjærleik.

Oslo, Mai 2013

Sigrun Sæbø Åland



# Innhold

<b>Kapittel 1 – Introduksjon</b>	<b>s.6</b>
Problemstilling	s.8
Teoretisk utgangspunkt	s.10
Poststrukturalisme	s.12
Identitet eller subjektivitet?	s.12
Semiotikk og intertekstualitet	s.14
Kulturelle objekt og sosiokulturell gruppe	s.16
Kjønnsperspektiv	s.18
 <b>Kapittel 2 – I Told You She Didn't Have a Dick</b>	 <b>s.20</b>
Synopsis, «Telephone»	s.22
Intertekstuelle referansar i «Telephone»	s.23
Filmreferansar og konstruksjonen av kjønn	s.27
Mannlege filmskaparar og kvinneleg makt	s.28
Ambivalent seksualitet	s.29
«Telephone» i eit feministisk perspektiv	s.34
 <b>Kapittel 3 – Mother Monster, A Birth of Magical Proportions</b>	 <b>s.38</b>
Mother Monster – dekonstruksjonen av biomennesket	s.40
Synopsis, «Paparazzi»	s.42
«Paparazzi» og intertekstuelle referansar	s.42
Uncanny Valley	s.48
Mannleg blikk	s.50
Posthuman feminisme	s.51
 <b>Kapittel 4 – Frå menneske til maskin</b>	 <b>s.54</b>
Mediering, sound og metode	s.56
«Paparazzi»	s.60
«Telephone»	s.62
Mediert subjektivitet	s.66

På utkikk etter noko autentisk?	s.67
<b>Oppsummering og konklusjon</b>	<b>s.70</b>
Litteraturliste	s.74

## Figurar

Figur 1: Den kulturelle diamant	s.17
Figur 2: Likskapar i font. Intertekstuell referanse, <i>Jackie Brown</i>	s.23
Figur 3: Lady Gaga og Beyoncé med The Pussy Wagon frå <i>Kill Bill</i>	s.24
Figur 4: Bilscener frå <i>Death Proof</i> og «Telephone»	s.25
Figur 5: Intertekstuell referanse til <i>Thelma and Louise</i>	s.26
Figur 6: Scener frå «Telephone» med ambivalent framstilling av kjønn og seksualitet	s.31
Figur 7: Lady Gaga, Larry King, Jo Calderone	s.34
Figur 8: Visuell framstilling av tvitydig seksualitet i «Love Game»	s.41
Figur 9: Maskinmenneska frå «Paparazzi» og <i>Metropolis</i>	s.44
Figur 10: Dømer på monstrøs estetikk i «Bad Romance»	s.45
Figur 11: Dømer på monstrøs estetikk i «Born This Way»	s.46
Figur 12: Konstruksjonar av subjektivitet i «You And I»	s.47
Figur 13: Dømer på den kjønna kyborgen	s.52
Figur 14: Sonogram, «Paparazzi»	s.62
Figur 15: Sonogram med retriggering i «Telephone»	s.63
Figur 16: Sonogram med pitch bends i «Telephone»	s.64
Figur 17: Sonogram med telefon samples i «Telephone»	s.65

# Kapittel 1

## *Introduksjon*

A superstar 'cause I know I could, look like a girl in Hollywood.  
Within the year I know I could, look like a girl in Hollywood<sup>1</sup>.

Datoen er 20. januar 2006. På rocke-bula *The Bitter End* i New York City, har *Stefani Germanotta band* nett innteke scena. Vokalisten introduserer bandet, og etter litt applaus og stemming av gitarar, rullar tonane ut frå høgtalaranlegget. Framføringa er påfallande nedstrippa. Her finnast verken pyro-show, halvnakne dansarar eller overdimensjonerte lyskastarar. Det visuelle er tydleg ikkje prioritert, og bandmedlemmane verkar noko introverte. Det er fyrste gong dei framfører «Hollywood». Den fengjande rockelåten er skriven av vokalist, Stefani Germanotta, som på dette tidspunktet er 19 år. Trass i at framføringa går relativt smertefritt kunne bandet godt brukt nokre ekstra timar i øvingslokalet. Eit kamera plassert blant publikum dokumenterer det heile og noko seinare vert ein video lasta opp på YouTube. I skrivande stund har denne videoen fått like i overkant av to millionar treff. Ambisjonane skildra i «Hollywood» vart realiserte.

Omlag fire år seinare ryddar ein artist iført rått kjøt frå topp til tå, reint bord under VMA-utdelinga. Artisten heiter Stefani Germanotta, men er verdskjent under tilnamnet Lady Gaga. I det ho mottok prisen for årets beste musikkvideo, ber ho pop-legenda Cher om å halde kjøtveska hennar. Dette er ein augneblink Cher seinare uttalar at ho ikkje vil gløyme med det fyrste. På dette tidspunktet er det meir eller mindre forventa at Lady Gaga skal stille opp i sjokkerande, avantgardistiske eller groteske kreasjonar. Kjøtkjolen oppviglar likevel til kommentarar og skriveri. Alle snakkar om den. Medan dyrevernorganisasjonen PETA er fordømande, opnar den strengt vegetarianske artisten Morrissey for aksept dersom kreasjonen er meint å vere eit politisk stunt. I følge Lady Gaga er den

---

<sup>1</sup>[http://www.youtube.com/watch?v=\\_b2C20qN4Ps](http://www.youtube.com/watch?v=_b2C20qN4Ps) (Sett 30.04.13)

i høgaste grad politisk. Det heile skal vere ein kommentar på *don't ask, don't tell* føreskrifta retta mot LHBT-personar i det amerikanske militæret. «[...]If we don't stand up for what we believe in and if we don't fight for our rights pretty soon, we're going to have as much rights as the meat on our bones. And I am not a piece of meat<sup>2</sup>», seier ho seinare i eit intervju med Ellen DeGeneres.

Ytterlegare eit år seinare, skaper Lady Gaga nok ein gong overskrifter under VMA-utdelinga. Denne gongen på ein noko meir utypisk måte. Ein enkel spotlight lyser opp den ellers mørke scena, og i ei tett sky av sigaretttrøyk gjer Jo Calderone seg til kjenne. Katy Perry og Britney Spears stirrar vantru med opne munnar. Det er tydeleg at Jo Calderone, Lady Gaga sitt mannlege alterego, overraskar delar av publikum. Med svart dress og pompadour, minner iscenesettinga om Grammy-utdelinga i 1984 då Annie Lennox frå Eurythmics framførte «Sweet Dreams» i drag. Dette er likevel ikkje heilt det same. Lady Gaga er kjend for å tøyse grenser, og ho fornektar seg ikkje. Jo Calderone er ikkje berre eit kostyme. Han har ei eiga historie, ei eiga personlegdom, og Lady Gaga er hundre prosent tru mot karakteren heile kvelden. Jo Calderone syng, dansar, sjekkar opp Britney Spears og snakkar med pressa. Han nyttar til og med herretoalettet. Trass i at Lady Gaga ofte bryt normer kring kjønn og seksualitet vert den gjennomførte performansen mykje å svelgje for mange. Ingen hadde forventa ein heil kveld i drag, og pressa spekulerer i om Lady Gaga har gått for langt denne gongen.

Italiensk-amerikanske Stefani Joanne Angelina Germanotta vart fødd i 1986 og voks opp på Manhattan, New York i ein relativt velstående familie. Ho byrja å spele piano då ho var fire, og byrja å opptre på «open-mic nights» med eigenproduserte låtar tidleg i tenåra. Då ho var sytten år byrja ho på Tisch School of the Arts for å studere musikk. Etter ei stund avslutta ho utdanninga for å forfølge karrieren sin på ein alternativ måte. For å finansiere tilværet jobba ho som servitrise og burlesque-dansar, i tillegg til å spele på små klubbar rundt i New York. Erfaringa frå burlesque-dansinga skulle etterkvart bli inkorporert i sceneshowet hennar. Med ei teatralisk innstilling til popmusikk, inspirert av mellom anna Queen og David Bowie skulle Germanotta etterkvart finne si nisje. Ho byrja den musikalske karrieren sin som låtskrivar for mellom anna Fergie, Pussycat Dolls og Britney Spears. Etterkvart vart ho signert på Akon sitt plateselskap, og byrja å jobbe med debutalbumet sitt *The Fame*. I løpet av denne perioden transformerte ho seg sjølv og vart til Lady Gaga. Konstruksjonen av populærmusikksubjektet, Lady Gaga, er tema for denne oppgåva.

Lady Gaga er ein artist med tusen ansikt. Dette er ein av grunnane til at eg tykkjer ho er eit

---

<sup>2</sup><http://www.youtube.com/watch?v=Kk0M54MPEqg> (Sett: 30.04.2013)

interessant utgangspunkt for musikkvitskapleg lesing. Men kven er ho egentleg? Pressa freistar stadig å finne svar på dette spørsmålet. Endelause, ulike representasjonar verkar som bensin på bålet for svoltne paparazzi-fotografar. Dei leitar etter den «ekte» Lady Gaga. Den usminka sanninga, mennesket bak maska. Om ein derimot spør fansen vil dei fortelje at Gaga er hundre prosent ekte heile tida. Å spørje kven Lady Gaga *eigentleg* er, tykkjer eg på mange måtar er irrelevant. Spørsmålet ligg likevel tett på problemstillinga mi. Denne oppgåva vil nemleg gå i saumane på nokre av Lady Gaga sine mange ansikt. I staden for å finne ut kven Lady Gaga er, vil eg finne ut kva ho kan symbolisere og kva haldningar desse symbola kan formidle. Lady Gaga kan på mange måtar lesast som ein kommentar på det å vere berømt. Dette er også noko ho stadig poengterer sjølv. Ho rekontekstualiserar seg ofte, og er alt anna enn statisk når det kjem til visuelt uttrykk og performativitet. Tema som berømmelse og monstrøsitet har likevel fungert som ein raud tråd, særskilt på dei to fyrste utgjevnadane. I boka *Gaga Feminism* foreslår J. Jack Halberstam at å vere *Gaga* er det same som å vere falsk. Gaga derimot, hevdar at ho er født slik og at all staffasjen er eit uttrykk for kven ho egentleg er.

Lady Gaga is by her own admission, a fame «monster»: she is positively warholesque in her love of attention and absolutely masterful in her use of celebrity, fashion, and gender ambiguity to craft and transmit multiple messages about new matrices of race, class, gender, and sexuality, and even about the meaning of the human. Some of these forms of being arise out of creative uses of the platform offered by celebrity; others arise out of wild relations to a series of lively objects, but ultimately being gaga means being phony<sup>3</sup>.

Lesinga av Gaga opnar for ei rekkje interessante diskusjonar kring mellom anna kjønn, seksualitet, subjektivitet og autentisitet. Er Lady Gaga eit kunstverk eller eit produkt, designa av Stefani Germanotta som ein kommentar på den popkulturelle samtida? Er ho født slik eller har ho blitt slik? Som Halberstam påpeikar, opnar tvitydigheita i uttrykket hennar for nye forståingar kring ei rekkje identitetskategoriar. Lady Gaga freistar til og med å rokke ved kva det vil seie å vere eit menneske.

### *Problemstilling*

Denne oppgåva har som overordna mål å undersøkje korleis Lady Gaga konstruerer subjektivitet. Med eit interdisiplinært utgangspunkt vil eg prioritere kontekstuelle analyser av visuelle tekstar, hovudsakleg musikkvideoar. Eg ynskjer særskilt å undersøkje korleis Lady Gaga nyttar meiningsberande symbol og referansar til eksterne tekstar i musikkvideoane sine. Til liks med ei rekkje andre aktørar innanfor popmusikken og populærkulturen generelt, er Lady Gaga kjend for å tøyne normative grenser. Den visuelle estetikken hennar er i stor grad prega av posthumane, monstrøse og pornofiserte element og verkemiddel. Eg vil freiste å sette symbola og referansane inn

<sup>3</sup>Halberstam 2012: xii



i ein større sosiokulturell kontekst, samt seie noko om kva dei kan fortelje oss om den samtidige populærkulturen sine haldingar til kjønn, seksualitet og likestilling. Då eg tykkjer det er grunnleggjande å fokusere på den musikalske teksten i musikkvitskapleg arbeid, vil også denne bli adressert. Konstruksjonen av subjektivitet vil framleis vere tema for diskusjonen. Ved å undersøkje korleis bruken av studioeffektar skil stemma frå den fysiske kroppen, ynskjer eg å finne ut korleis den medierte stemma kan underbygge Lady Gaga sine mange konstruksjonar av image og posthuman subjektivitet.

I Kapittel to vil eg hovudsakleg ta føre meg representasjonen av kjønn og seksualitet i musikkvideoen «Telephone». Denne kom ut i mars 2010 og høyrer til skiva *The Fame Monster*. Gjennom intertekstuell analyse og tolking av teksten sine teikn og kulturelle kodar, ynskjer eg å seie noko om korleis kjønn og seksualitet vert konstruert, samt kva haldningar til desse teksten kan formidle. Eg vil drøfte maskulinitet, femininitet, og representasjonen av kjønn. Framstillinga av kvinna, korleis denne passar inn i eit heteronormativt bilete og korleis ein kan drøfte denne i lys av feministiske perspektiv vil også vere i fokus. Eg vil også presentere visuelle illustrasjonar i form av bilete for å underbygge drøftingane mine. Som eg skal komme attende til er denne musikkvideoen eit referanseverk av dei sjeldne, og eg vil vise til meningsrelasjonen som vert oppretta når ein refererer til eksterne, popkulturelle tekstar.

I kapittel tre vil eg gå ytterlegare i saumane på Lady Gaga sin visuelle estetikk. Bruken av posthumane og monstrøse verkemiddel vil særskilt vere i fokus, og eg vil diskutere kva denne estetikken kan konnotere. Kapitlet vil i all hovudsak ta føre seg korleis representasjonen av «Mother Monster», Lady Gaga sitt monstrøse alterego, som stadig gjer seg meir gjeldande i perioden mellom *The Fame* (2008) og *Born This Way* (2011). Eg vil vise til ei rekkje musikkvideoar, men kanskje særskilt ta føre meg musikkvideoen til «Paparazzi» som er henta frå *The Fame*. Som eg seinare vil argumentere for representerer «Paparazzi» det fyrste møtet med «Mother Monster». Ved å tileigne seg eigenskapar som konnoterer noko umenneskeleg, representerer Mother Monster ein potensiell dekonstruksjon av identitetskategoriar som kjønn, seksualitet, etnisitet og sosial klasse. Eg ynskjer å drøfte kva som skjer når dei meir eller mindre stabile identitetskategoriane opphøyrer. Kva ytre og indre eigenskapar er eigentleg med på å definere mennesket? Dette opnar også for interessante perspektiv på ei feministisk drøfting.

Kapittel fire vil hovudsakleg ta føre seg den musikalske teksten. Her vil eg diskutere stemma som eit ledd i konstruksjonen av subjektivitet. Gjennom å sjå på bruken av medieringsteknologi og

studioeffektar på Lady Gaga sin vokal, ynsker eg å poengtere korleis den posthumane estetikken også gjer seg gjeldande i det musikalske. Ved hjelp av sonogram vil eg samanlikne vokal-sounden på to forskjellige låtar, nærmare bestemt «Paparazzi» og «Telephone». Som tidlegare nemnt er «Paparazzi» henta frå *The Fame* og «Telephone» henta frå *The Fame Monster*. Utgjevne med om lag eit års mellomrom, kan ein høyre tydlege skilnadar i korleis låtane er produsert. Desse skilnadane vil eg freiste å gjere greie for. Ettersom medieringsteknologi kan seiast å utydeleggjere sambandet mellom stemma og kroppen, tykkjer eg også det er interessant å diskutere analyseobjekta mine i lys av ein autentisitetssdiskurs. Med tanke på at Lady Gaga si subjektivitet stadig er i endring, kan ho nærmast lesast som ei personifisering av eit antiessensialistisk identitetssyn. Som tidlegare nemnt vil Lady Gaga sine fans hevde at ho er «ekte». Kva er det eigentleg denne oppfatninga byggjer på?

### *Teoretisk utgangspunkt*

I problemstillinga mi har eg presentert ei rekkje omgrep som krev nærmare forklaring. Denne oppgåva er som nemnt interdisiplinær. Ståstaden min er musikkvitskapen, men eg baserer mykje av arbeidet på teori frå eksterne felt, som sosiologi og kjønnsstudie. Eg vil no gjere greie for plasseringa mi innanfor dei forskjellige fagtradisjonane, samt presentere det teoretiske fundamentet denne oppgåva byggjer på. For å byrje med musikkvitskapen, nærmare bestemt populærmusikkforskinga, møter ein raskt metodologiske utfordringar som bør adresserast. Populærmusikkforskinga generelt er sterkt prega av det som tidlegare vart sett på som utanforståande disiplinar. Grunnane til dette er fleire. Det har mellom anna ikkje alltid verka tenleg å nytte tradisjonelle musikkvitskaplege analysemetodar og terminologi på populærmusikken grunna dei mange estetiske, kompositoriske og kulturelle skilnadane mellom kunst – og populærmusikken. Populærmusikken har heller ikkje alltid blitt teken på alvor av forskarar innanfor den tradisjonelle musikkvitskapen. Richard Middleton omtalar desse utfordringane som *the musicological problem*. Han skriv:

As a general rule works of musicology, theoretical or historical, act as though popular music did not exist. Sometimes it is explicitly condemned, as light, crass, banal, ephemeral, commercial or whatever; and sometimes it is patronized: all right in its way (for other people, that is) but not wort *serious* attention<sup>4</sup>.

Som følge av problema skildra av Middleton er mykje av teorien kring populærmusikk nedteikna av sosiologar og musikkjournalistar. Dette har prega det metodologiske repertoaret i

---

<sup>4</sup>Middleton 1990: 103

populærmusikkvitskapen. I tillegg bør det også nemnast at populærmusikkforsking framleis er eit relativt nytt felt innanfor akademien. I *Critical Essays in Popular Musicology* skriv Alan F. Moore at termen *popular musicology* var ukjend fram til 1993. Vidare understrekar han at sjølv om populærmusikkvitskapen er ein ung disiplin er den eldre enn omgrepet skulle tilseie: «Some scholars had been attending to this repertoire as far back as the 1970s, but the climate was not yet such that it was able to take root»<sup>5</sup>. Til liks med Middleton påpeiker også Moore at interessa for populærmusikk er interdisiplinær og at ein difor ofte finn populærmusikkforsking på andre felt enn musikkvitskapen: «[...]Nor is it the only academic dicipline that claims coverage of the field – in academic departments of communication, media or cultural studies, or sociology, one finds far more references to the field of 'popular music studies'»<sup>6</sup>.

Philip Tagg tek også føre seg mykje av den same problematikken. I *Analysing Popular Music. Theory, Method and Practice* skriv han om korleis den interdisiplinære innfallsvinkelen til populærmusikkforskinga både er til nytte og til bry for musikkvitarar.

Musicology still lags behind other diciplines in the field, especially sociology. The musicologist is thus at a simultaneous disadvantage and advantage. The advantage is that he can draw on sociological research to give his analysis proper perspective, [...]The disadvantage is that musicological 'content analysis' in the field of popular music is still an underdeveloped area and something of a missing link<sup>7</sup>.

Trass i at populærmusikkforskarar har gode verktøy for å angripe dei kontekstuelle musikkaspekta, er det framleis naudsynt å vidareutvikle eigne analyseverktøy utelukkande retta mot den musikalske teksten. Dette vart også påpeika av Susan McClary og Robert Walser så tidleg som i 1988 i artikkelen *Start making sense – musicology wrestles with rock*: «Musicologists of popular music are required not only to deconstruct the premises of their dicipline and all the theoretical tools they have inherited, but also to develop the tools they do need»<sup>8</sup>. Trass i at mangel på analyseverktøy og terminologi, samt for mykje eller for lite forankring i den tradisjonelle musikkvitskapen har gjort det utfordrande for populærmusikkforskarar, er det viktig å påpeike at feltet har utvikla seg mykje dei seinaste åra. Døme på dette er arbeid innanfor sound – og rytme-forsking som i løpet av kort tid har utvikla nye og velfungerande verktøy. Eg vil komme attende til og greie nærmare ut om eit av desse verktøya i kapittel fire.

---

5 Moore 2006: 147

6 Moore 2006: 148

7 Tagg 2000: 338

8 McClary, Walser 1988: 281

## *Poststrukturalisme*

Sett vekk i frå det reint musikkvitskaplege, stammar hovudvekta av teorien i denne oppgåva frå eit poststrukturalistisk, antiessensialistisk tankesett. Poststrukturalismen, som jamfør namnet kom etter strukturalismen, er ei filosofisk retning innanfor samfunnsfag og humaniora som oppstod i Frankrike på 1960-talet. Sentrale namn er Jacques Derrida og Michel Foucault. Som felt, går poststrukturalismen på tvers av ei rekkje fagtradisjonar som til dømes lingvistik, sosiologi og psykologi.

Post-structuralism rejects the idea that meaning is generated and guaranteed by an underlying structure. For post-structuralists, meaning is always a process. What we call meaning is a momentary halt in a continuing process of interpretations of interpretations<sup>9</sup>.

Som John Storey er inne på ovanfor, tek poststrukturalismen utgangspunkt i strukturalismen men avviser eller dekonstruerer struktur og kategoriar strukturalismen ser på som stabile og totalitære. Poststrukturalismen er også relevant i kjønnsstudiesamanheng og har spelt ei avgjerande rolle i utviklinga av queerteorien. Konseptet kring dekonstruksjon er særskilt viktig om ein skal problematisere identitetskategoriar som til dømes kjønn og seksualitet frå ein antiessensialistisk ståstad. Chris Barker forklarar dekonstruksjon på følgjande måte:

To deconstruct is to take apart, to undo, in order to seek out and display the assumptions of a text. In particular, deconstruction involves the dismantling of hierarchical conceptual oppositions, such as man/woman, black/white, reality/appearance, nature/culture, reason/madness, and so forth, that serve to guarantee truth by excluding and devaluing the 'inferior' part of the binary<sup>10</sup>.

Dekonstruksjonen av dikotomiar som til dømes mann/kvinne eller hetero/homo er berande prinsipp innanfor queerteorien. Dette vil eg komme attende til om litt. Hovudvekta av den kulturrelaterte teorien eg vil presentere i dei kommande avsnitta byggjer på eller stammar i frå poststrukturalistisk tenking. Som eg snart vil gjere greie for er denne ståstaden utgangspunktet for både kjønnsperspektivet og den semiotiske innfallsvinkelen i denne oppgåva.

## *Identitet eller subjektivitet?*

I kontekstuell musikkanalyse er ein ofte oppteken av kven artisten *er* eller korleis vedkomande presenterer seg sjølv. Når ein problematiserer dette nyttar ein gjerne termar som *identitet* og *subjektivitet*. I denne oppgåva har eg valt å nytte omgrepet subjektivitet når eg skriv om Lady Gaga og måten ho konstruerer og gjer personlegdom. Termene er likevel tett knytt saman og vert gjerne

---

<sup>9</sup>Storey 1994: 243

<sup>10</sup>Barker 2002: 224

nytta om kvarandre. Trass i at dette er ein noko kompleks distinksjon vert den sjeldan adressert. På bakgrunn av uklarleiken kring desse termene synast det viktig å gjere greie for min bruk av omgrepa.

Identitetsomgrepet har rot i den essensialistiske modernismen og vart i utgangspunktet mykje nytta i samband med psykologien. Den essensialistiske identitetsdiskursen gjer framlegg om at vi har ei stabil indre kjerne eller eit «sjølv» som vi freistar å finne. Det er dette «sjølv» vi omtalar som identitet. Gjennom representasjon og ved hjelp av kulturelle symbol kan vi vise denne identiteten til andre og samstundes vise tilknytning til sosiale og kulturelle grupper<sup>11</sup>. I forlenging av leitinga etter det indre «sjølv» gjer den essensialistisk identitetsforståinga framlegg om at forskjellige identitetskategoriar som til dømes born, nordmenn eller heterofile har ein felles indre essens. Frå ein antiessensialistisk ståstad vert dette identitetssynet problematisk og vanskeleg å nytte.

I løpet av 1990-talet vart diskursen kring identitet ein sentral del av kulturstudie. Her har termen særskilt vorte nytta i samband med feminisme, etnisitet, kjønn og seksualitetsdiskusjonar. Sidan termen også har vorte hyppig nytta i andre fagtradisjonar har den ei rekkje definisjonar og bruksområde. Dette påpeikar også Even Ruud i boka *Musikk og identitet*: «Det synes ikke å være noen enighet i litteraturen om hvordan 'identitet' skal defineres»<sup>12</sup>. I samband med kulturstudie vert identitetsdiskursen ofte delt opp i kategoriar som til dømes personleg, offentleg eller kulturell identitet. Jeffrey Weeks skriv:

In sum, identity is about sameness and difference, about the personal and social, about what you have in common with some people and what differentiates you from others<sup>13</sup>.

I nyare kulturstudie baserer nok likevel dei fleste seg på eit antiessensialistisk identitetssyn. Dette identitetssynet tek utgangspunkt i at «sjølv» er kulturelt konstruert og at det er i konstant endring. Trass i at dette identitetssynet lettare let seg foreine med eit poststrukturalistisk utgangspunkt verkar identitetsomgrepet framleis noko problematisk i samband med artistar som Lady Gaga. Subjektivitetsomgrepet derimot, byggjer på ein postmoderne eller poststrukturalistisk diskurs og fokuserer på konstruksjonen av subjektet, subjektivitet eller kanskje snarare fleire subjektivitetar. Subjektivitetsomgrepet tek utgangspunkt i at vi har fleire konstruerte og splitta identitetar. Chris Barker skriv følgjande:

---

11 Barker 2008: 216-217

12 Ruud 1997: 45

13 Weeks 1990: 89

The decentred or postmodern self involves the subject in shifting, fragmented and multiple identities. Persons are composed not of one but of several, sometimes contradictory, identities<sup>14</sup>.

Med Tanke på Lady Gaga og hennar mange personlegdommar er det viktig å kunne snakke om ei rekkje konstruerte subjektivitetar i staden for ei meir eller mindre stabil identitet. Eg tykkjer difor subjektivitetsomgrepet verkar meir tenleg, særskilt når ein skal adressere visuelle representasjonar. Jamfør poststrukturalismen, les eg identitet eller subjektivitet som sosiale formasjonar som verken er stabile eller essensielle. Eg ser på desse nemningane som abstrakte diskursar som endrar innhald ettersom tida går. Subjektivitet er også performativt, altså noko ein gjer framfor noko ein er. Denne avgrensinga er relevant for korleis eg seinare vil freiste å sette Lady Gaga og arbeidet hennar inn i ein breiare sosiokulturell kontekst.

### *Semiotikk og intertekstualitet*

Når eg i kapittel to og tre skal analysere Lady Gaga sine musikkvideoar, baserer eg store delar av dette arbeidet på semiotiske og intertekstuelle analysemodellar. Eg vil snart gjere greie for desse termene, men fyrst verkar det naudsynt å nemne tekstomgrepet. Medan tekstomgrepet tradisjonelt har vore nytta for å vise til eit forfatta arbeid, har termen fått ei alternativ tyding i samband med kulturstudiet. Roy Shuker gjer greie for denne bruken i *Understanding Popular Music Culture*.

«The term 'text' has traditionally been used to refer to an author's original words, or a prose work – sepecially one recommended for student reading. Most recently, as a cultural studies term, text refers to any media form that is self-contained and conveys cultural meaning, including television programmes, recordings, films, and books»<sup>15</sup>.

Når eg nyttar omgrepet *tekst* i denne oppgåva, viser eg omlag utelukkande til kulturelle, snarare enn litterære tekstar, og tekstuell og semiotisk analyse heng tett saman. Semiotikk er ein mykje brukt framgangsmåte for å analysere eller dekonstruere teikn og kulturelle kodar, samt kunne seie noko om kva desse kan tyde. Ein av pionerane innanfor dette feltet var lingvisten og strukturalisten Ferdinand de Saussure. Ein annan viktig aktør var den franske litteraturteoretikaren og semiotikaren Roland Barthes. [...]He brought the methods of semiotics to bear on a wide range of cultural phenomena to illuminate the argument that all texts are constructed with signs in social contexts<sup>16</sup>. Tidleg i sitt forfattarskap hevda Barthes at ein kunne snakke om to sett med meiningar, denotasjon og konnotasjon<sup>17</sup>. Denotasjon er teiknet si primære, direkte eller eigentlege meining, medan

---

14Barker 2008: 220

15Shuker 2008: 93

16 Barker 2008: 81

17 Dette var noko han gjekk vekk i frå etterkvart.

konnotasjon er teiknet si indirekte meining, eller kulturelt betinga assosiasjon<sup>18</sup>. Den essensialistiske ideen om at teikn kan ha stabile meiningar, noko bruken av denotasjon indikerer, er problematisk frå ein poststrukturalistisk ståstad<sup>19</sup>. I forlenging av dette er det også relevant å merkje seg at Barthes, som i utgangspunktet var strukturalist, venda seg mot poststrukturalismen etterkvart. Han vart også ein viktig representant for dette tankesettet, trass i at han aldri nytta nemninga på eige arbeid. Når eg om litt skal presentere ei tolking av einskilte tekstar sine kulturelle teikn, er dette med utgangspunkt i at teikna sine denotative meiningar ikkje er stabile. Meining kjem ikkje frå ei original kjelde, men oppstår i relasjonen mellom forskjellige tekstar<sup>20</sup>. Dette synet kjem fram i Barthes sitt verk *Image, Music, Text* frå 1977:

We know now that text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture<sup>21</sup>.

Med utgangspunkt i poststrukturalismen, og tanken på at meining ikkje kjem frå ei original kjelde, er intertekstualitet ein form for tekstuell analyse som gjev uttelling. Intertekstualitet viser til sambandet mellom to eller fleire tekstar<sup>22</sup>. Om ein tekst refererer til ein anna, vert ein meiningssamband oppretta:

Meaning, it is argued, cannot be confined to single words, sentences or particular texts but is the outcome of relationships between texts, that is, intertextuality. [...] Words carry meanings, including the echoes or traces of other meanings from other related words in other contexts. [...] Meaning slides down a chain of signifiers, abolishing a stable signified. Thus, the production of meaning is continually deferred and supplemented<sup>23</sup>.

I samband med det Chris Barker skriv her kan det vere verdt å nemne at både semiotikk og intertekstualitet har sitt opphav i lingvistikken. Metodane vart imidlertid tidleg internalisert og tilpassa kulturstudierepertoaret. Som eg kjem attende til i kapittel to er handlinga i «Telephone» nærmast bygd opp av referansar til eksterne tekstar trass i at den også har eit sjølvstendig narrativ. Alle desse tekstane er ladd med eigne konnotasjonar og tolkingsmoglegheiter. Dette medfører at teiknanalyse av dei eksterne tekstane, kva dei kan symbolisere, og kva meining dei genererer, verkar naudsynt om ein skal seie noko om kva meining analyseobjektet genererer. Intertekstuelle referansar førekjem generelt mykje innanfor populærkulturen. Hawkins og Richardson påpeikar her

---

18 For å understreke skilnaden på konnotasjon og assosiasjon viser altså konnotasjon til ei felles kulturell forståing av eit teikn, medan assosiasjon viser til enkeltindividet si forståing av teiknet.

19 Barker 2008: 75-83

20 Barker 2008: 83

21 Barthes 1977: 146

22 Barker 2008: 83

23 Barker 2002: 29

korleis dei særskilt spelar ei sentral rolle i samband med musikkvideomediet: «Pop videos frame musical references in ways other than that of cinema, which thus implies a need for a flexible approach that stresses how various texts pertaining to pop culture interrelate with one another. For this reason, we offer an intertextual method that exposes the fluidity and blurring of style and its function»<sup>24</sup>. Korleis ein kan bruke semiotiske og intertekstuelle metodar i praksis, vil eg snart gjere greie for i form av musikkvideoanalyser.

### *Kulturelle objekt og sosiokulturell gruppe*

Sidan analyseobjekta mine, Lady Gaga, musikken og musikkvideoane hennar er representantar for den mest kommersielle populærmusikken, speglar dei potensielt ei brei sosiokulturell gruppe. Såleis kan ein lese musikkvideoane og dei mange subjektivitetane hennar som kulturelle representasjonar. Dei vert dermed også eit interessant utgangspunkt for kontekstuell analyse. I artikkelen *Analysing Popular Music, Theory, Method and Practice* påpeiker Philip Tagg kvifor det kan vere interessant å ta utgangspunkt i analyseobjekt med brei sosiokulturell forankring.

Firstly, it seems wise to select an AO [analysis object] which is conceived for and received by large, socioculturally heterogeneous groups of listeners rather than music used by more exclusive, homogeneous groups, simply because it is more logical to study what is *generally* communicable before trying to understand particularities<sup>25</sup>.

Om ein tek utgangspunkt i at Lady Gaga sine subjektivitetar, musikk og musikkvideoar delvis er sosialt konstruert, kan ein lese dei som kulturelle objekt. Når ein skal seie noko om eit kulturelt objekt må ein også ta omsyn til kva sosiokulturell gruppe objektet spring ut i frå og kva sosiokulturell gruppe objektet er tiltenkt. Ved å kontekstualisere det kulturelle objektet kan ein, som Tagg er inne på, forstå mykje om ei given gruppe og deira haldningar. I boka *Cultures and Societies in a Changing World* presenterer Wendy Griswold diskursen kring det kulturelle objektet, samt korleis dette passer inn i modellen hennar, *den kulturelle diamant*.

A cultural object may be defined as shared significance embodied in form. In other words, it is a socially meaningful expression that is audible, or visible, or tangible, or can be articulated [...] Notice that the status of cultural object is the result of an analytic decision that we make as observers; it is not something built into the object itself.<sup>26</sup>

Griswold skriv at det kulturelle objektet er ladd med meining innanfor ein given kulturell eller

---

<sup>24</sup>Hawkins, Richardson 2007: 2

<sup>25</sup>Tagg 2000: 80

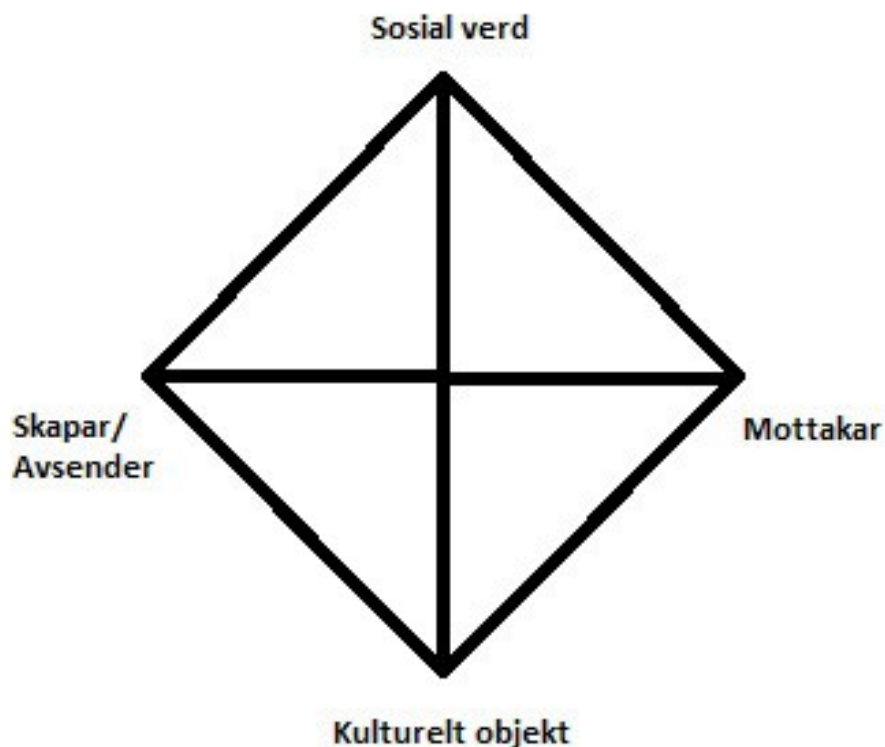
<sup>26</sup>Griswold 1994: 11-12



sosial kontekst, men kan generere forskjellige meningar i forskjellige kontekstar. Dette tykkjer eg er viktig å ha i bakhovudet i ei kvar sosiokulturell analyse. For å vise korleis det kulturelle objektet er sosialt og kulturelt forankra, nyttar Griswold ein modell ho kallar *den kulturelle diamant*.

It does not say what the relationship between any of the points should be, only that there *is* a relationship. Therefore, a complete understanding of a given cultural object would require understanding of all four points and six links.[...] Once we understand the specific points and links in the diamond, we can say that we have sociological understanding of that cultural object. Moreover, once we have a sence of how that cultural object fits into its context, we are on our way to understanding the culture as a whole<sup>27</sup>.

Nedanfor har eg lagt ved ein illustrasjon av den kulturelle diamanten. Modellen er ein visuell representasjon av sambandet mellom eit kulturelt objekt, avsender, mottakar og sosial verd. Føremålet med den kulturelle diamanten er å påpeike viktigheita av å kontekstualisere analyseobjektet sitt. Om ein skal tolke eit kulturelt objekt bør ein kjenne til alle sidene diamanten viser.



**Figur 1: Den kulturelle diamant.**

---

<sup>27</sup>Griswold 1994: 15-16

### *Kjønnsperspektiv*

At popartistar leikar med normer kring kjønn og seksualitet er ikkje berre eit velkjent fenomen, det er nærmast forventa. Musikkvideomediet er kanskje ein særskilt viktig arena for dette. Eit populært verkemiddel er å utfordre eller utydeleggjere normer som kviler på binære opposisjonar. Med fokus på kjønn og seksualitet, er kvinne/mann og homo/hetero, vanlege dikotomiar. Noko av formålet med den poststrukturalistiske kjønnsteorien, har vore å dekonstruere slike dikotomiar. Den amerikansk poststrukturalisten Judith Butler er mellom anna er kjend for å ha skrive boka *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Då den kom ut i 1990, hausta den kraftige reaksjonar i akademiske feministkretsar. Boka er også eit viktig utgangspunkt for queerteorien, som etablerte seg i academia på same tid.

Sidan ein del av hovudfokuset i kapittel to og til dels kapittel tre er kjønn, seksualitet og feminisme, vert det nærliggjande å dra inn Butler sine teoriar. Butler tek sikte på å dekonstruere den kulturelle oppfatninga av at biologisk kjønn er ein primær og grunnleggjande substans. Gjennom genealogisk analyse av sentrale omgrep, hevder ho at oppfatningane våre kring kjønn og seksualitet stammar frå eit komplekst samspel mellom makt og diskursar – eit samspel som også sikrar obligatorisk heteroseksualitet. I forlenging av dette kjem Butler fram til at kjønn er performativt, altså noko ein gjer kontra noko ein er. Dette ligg tett opp i mot mi forståing av kjønn, og er dermed noko eg tek utgangspunkt i når eg omtaler kjønn og seksualitetar vidare i denne oppgåva.

I freistinga av å drøfte musikkvideoen «Telephone» frå ein feministisk ståstad, vert også Butler sine tankar kring feminismens subjekt nyttige. I utgreiinga av feminismens subjekt, altså kategorien kvinne, undersøker Butler ekskluderingsmekanismene som følgjer med bruken av eit slikt omgrep i den politiske kvinnerørsla. Ho skriv at subjektet kvinne med sine kollektive tydingar i realiteten er ein ekskluderande kategori som i hovudsak refererer til den kvite, vestlege, heteroseksuelle middelklassekvinna. Denne representasjonen tek ikkje omsyn til dei faktiske skilnadane som finnst.

Feminismens fragmentering och det paradoxala motstånd som den möter hos «kvinnor» som feminismen gör anspråk på att representera, vittnar om att identitetspolitiken ofrånkomligen har sina gränser. Påståendet att feminismen kan bredda representationen för ett subjekt som den faktiskt själv konstruerar, har den ironiska konsekvensen att feminismen risikerar att misslyckas i sina strävanden genom att bortse från den

konstituerande makt som är forenad med dess representationskrav<sup>28</sup>.

Med tanke på feminismefeltet si historie, er det mykje som tyder på at det er hald i Butler sine teoriar kring feminismens subjekt. Om feminismen sin politiske agenda i utgangspunktet har vore å tale kvinna si sak, har interne konfliktrar i feltet ført til polarisering, splitting og gjensidig uthenging. Korleis dette har manifestert seg i populærkulturen vil eg snart komme attende til.

---

28 Butler 1990: 53

# Kapittel 2

## *I told you she didn't have a dick*

No longer simply a promo device, but more a marketable product in its own right, the music video takes on its own life after repeated viewings, produces different understandings, and even becomes more important than the song<sup>29</sup>.

Då MTV vart lansert tidleg på 80-talet, opplevde musikkvideomediet eit kraftig oppsving. Ved å yttarlegare tigjengeleggjere audiovisuelle representasjonar, revolusjonerte MTV musikkvideomediet både med omsyn til popularitet og teknologi. Tretti år seinare har rolla til MTV endra seg.

Musikkvideoen lev likevel framleis, som Hawkins og Richardson påpeikar ovanfor, sitt eige liv. Per i dag er den fremste formidlingskanalen internett. Her bør særskilt videodelingssider som YouTube og Vimeo trekkjast fram. Mykje av musikkvideoen sin reelle funksjon kan knytast til musikkindustrien og artistane sine marknadsførings- og promoteringsstrategiar. Bransjen si visse om at musikk med musikkvideo sel betre har utan tvil vore relevant for mediet sin posisjon i populærkulturen. For artistane fungerer musikkvideoen som ein alternativ eksponeringsplattform. Samstundes gjev den publikum kjensla av å komme nærmare idola sine. Til liks med konsertar, turnear og sosiale media er musikkvideoen ein viktig promoteringsarena. Musikkvideoen er til for å skape publisitet, og eit godt hjelpemiddel for å oppnå dette er å sprengje grenser.

Musikkvideomediet representerer ein alternativ formidlingsform for musikk og meining. Det spelar også ei avgjerande rolle i artistar si konstruering av image og subjektivitet.

I Lady Gaga sitt univers må musikken sjåast som ein komponent i eit større samspel. Flesteparten av musikkvideoane hennar står på eigne bein, har eit sjølvstendig narrativ og gjev heilskapen ein ekstra dimensjon. Det auditive og det visuelle verkar nærmast å vere likeverdige, og det er tydeleg at ingenting er tilfeldig. Dette fører til at musikkvideoane til Lady Gaga er interessante utgangspunkt for musikkvitskaplege lesingar, og eg let meg stadig fascinere. Musikkvideoen til

---

<sup>29</sup> Hawkins, Richardson 2007: 2

«Telephone» er eit godt eksempel på dette. «Telephone» er henta frå *The Fame Monster* som kom ut i 2010. Låten er eit samarbeid mellom Lady Gaga, Beyoncé og produsent Rodney «Darkchild» Jenkins. Den tilhøyrande musikkvideoen er over ni minutt lang, hadde premiere i mars 2010 og er regissert av Jonas Åkerlund. I intervjusamanheng har Gaga gitt uttrykk for at ho ynska at denne videoen skulle vere litt utanom det vanlege:

What I like about it is it's a real true pop event, and when I was younger, I was always excited when there was a big giant event happening in pop music and that's what I wanted this to be<sup>30</sup>.

«Telephone» må kunne seiast å ha eit breitt nedslagsfelt. Per november 2012 hadde den fått langt over 154 millionar visningar på YouTube. Den går med andre ord i dialog med eit stort publikum, noko som fører til at den er eit spennande analyseobjekt som potensielt kan gi eit interessant innblikk i rådande kulturelle haldningar. Som eg snart vil komme attende til, tykkjer eg representasjonen av kjønn og seksualitet er særskilt spennande i denne musikkvideoen. Det er hovudsakleg denne framstillinga eg vil ta føre meg vidare i kapittelet. Gjennom intertekstuell analyse og tolking av teksten sine teikn og kulturelle kodar, ynskjer eg å seie noko om korleis kjønn og seksualitet vert konstruert, samt kva haldningar til desse teksten kan formidle. Eg vil drøfte framstillinga av maskulinitet og feminitet samt problematisere nærværet av eit mannleg blikk. Tema som *drag* vil også bli drøfta, særskilt med fokus på performativitet. Framstillinga av kvinna, korleis denne passar inn i eit heteronormativt bilete og korleis ein kan drøfte denne i lys av feministiske perspektiv vil også bli adressert. For å underbygge drøftingane mine vil eg presentere visuelle illustrasjonar, hovudsakleg beståande av stillbilete frå musikkvideoen.

Det overordna målet med denne analysen er å vise korleis stilistiske kodar i audiovisuelle uttrykk kan konnotere haldningar til kjønn og seksualitet. Ved å analysere kulturelle objekt kan ein danne seg eit bilete av kulturen som produserer og som tek i mot produktet. Musikkssosiologar har lenge hevda at ein ikkje kan ta musikken ut av samfunnet. Dette er også utgangspunktet mitt for å studere kjønnsperspektiv i musikkvideoar. Med tanke på musikkvideoen sin identitetsskapande funksjon og performative karakter, er den ein viktig arena for formidling av kjønn, seksualitet og generelle haldningar kring desse. Som eg allereie har påpeika er «Telephone» ein musikkvideo litt utanom det vanlege. Den er krydra med ei rekkje popkulturelle og intertekstuelle referansar, og handlinga vert nærmast driven framover av dette. Den leiker også med normer og viser eit ambivalent eller *queering* bilete på kjønn og seksualitet. Før eg utdjupar dette ytterlegare vil eg no presentere eit samandrag av handlinga i videoen.

---

30 <http://www.rap-up.com/2010/02/08/lady-gaga-says-telephone-video-will-top-bad-romance/> (Lesedato: 30.04.2013)

### *Synopsis «Telephone»*

Dei fyrste scenene i «Telephone» tek oss med til eit fengsel. Lydkulisser som bjeffande hundar, togtrafikk og ein pulserande bass er med på å sette stemninga. Videotittel, samt medverkande vert presentert i ein raud og gul font. Det vert snart stadfesta at vi er i eit kvinnefengsel, og kameraet tek oss med inn. Akkompagnert av fangar som roper ukvemsord og seksuelle tilnærmingar, vert Lady Gaga ført nedover fengselskorridoren av to kraftige, tilsynelatande kvinnelege fengselsbetjentar. Vidare vert ho avkledd og noko motvillig innelåst på ei celle. I ein kort dialog seier den eine fengselsbetjenten; «I told you she didn't have a dick». Då svarer den andre; «Too bad». Dette refererer til sladder og spekulasjonar i tabloidpressa kring Lady Gaga sitt biologiske kjønn. Den neste scena er sett i luftegarden. Kraftige medfangar pumpar jern, og Lady Gaga kjem ut iført solbriller laga av tende sigarettar. Ettersom sigarettar er kjent som ledande valuta frå ei rekke fengselsfilmar, stadfestar brillene Gaga sin status innanfor murane. Vidare set Gaga seg ned saman med ein androgyn medfange. Dei kyssar, og Gaga stel mobiltelefonen hennar. Like før scena skiftar kringkastar ei stemme på høgtalaranlegget at ei telefonsamtale venter på Lady Gaga.

I den neste scena er dei innsette samla i eit opphaldsrom. Lady Gaga er iført skinnjakke dekkja med naglar, samt ein skinnbikini i tilsvarande stil. Ein slåsskamp bryt ut utan at Gaga let seg affisere nemneverdig, og kort tid etter vert det kringkasta på høgtalaranlegget at ho har ei ventande telefonsamtale frå Beyoncé. I det ho plukkar opp røret byrjar låten, og ho syng inn i telefonrøret. Den neste scena finn stad i fengselskorridoren, og er av ein meir performativ karakter. Kledd i skinnbikini og nettingstrømper syng og dansar Lady Gaga saman med ei gruppe dansarar i tilsvarande kreasjonar. Etter dansesekvensen følgjer eit nytt handlingsrom i videoen som ikkje er akkompagnert av låten. Her vert Lady Gaga kausjonert ut av fengselet. På andre sida av murane ventar Beyoncé i bilen «Pussywagon» som er henta frå Quentin Tarantino sin film, *Kill Bill*<sup>31</sup>. I bilen fører dei to ein dialog som peikar fram mot den vidare handlinga i videoen.

Etter ein køyretur gjennom ørkenen, stoppar Gaga og Beyoncé på ein kafé i typisk amerikansk diner-stil. Her møter dei ein mann som Beyoncé tilsynelatande har eller har hatt ein romantisk relasjon til. Med mål om å drepe, heller Beyoncé ei flaske gift i kaffikoppen hans<sup>32</sup>. Då dette ikkje

31 I *Kill Bill* er «Pussywagon» ein sentral del av handlinga ettersom hovudpersonen stel han frå ein sexkjøpar tidleg i filmen, og seinare køyrer rundt i den på leiting etter sine fiendar som ho drep ein etter ein.

32 Grunna handlinga, må «Telephone» sjåast som ein oppfølgjar til den tidlegare lanserte musikkvideoen, «Paparazzi». Også denne er regissert av Jonas Åkerlund. I «Paparazzi» drep Lady Gaga kjærasten sin med gift, på same måten som Beyoncé gjer i «Telephone». Den siste scena i «Paparazzi» viser Lady Gaga på politistasjonen i det ho vert teken inn for

er effektivt nok må Gaga trå til. På kjøkkenet forgiftar ho måltidet til mannen, men ho nøyer seg ikkje berre med det. Kort tid etterpå er alle i kafeen døde, og dei to hovudpersonane bryt ut i ein dansesekvens inspirert av Michael Jackson sin «Thriller». Med politiet i hælane må Lady Gaga og Beyoncé snart forlate åstaden. Dei tek kvarandre i hendene og køyrer «Pussywagon» inn i horisonten.

#### *Intertekstuelle referansar i «Telephone»*

Eg vil no gjere greie for bruken av intertekstuelle referansar i «Telephone», og som eg allereie har nemnt er denne musikkvideoen eit referanseverk utanom det vanlege. Det mest påfallande er alle referansane til den amerikanske regissøren Quentin Tarantino. Tarantino sine filmar er tidvis kontroversielle, og han er særskilt kjend for å vise mykje vald. Det er tydeleg at Jonas Åkerlund freistar å gjenskape eller hylle Tarantino sitt univers i «Telephone». Ikkje berre gjennom openbare dømer som bruken av «Pussywagon» frå filmen *Kill Bill*, men også i handling, setting, symbolbruk og den medvitne bruken av sterke fargar. Fonten som innleiingsvis krediterer medverkande og presenterer videotittel kan lesast som ei referanse til filmen *Jackie Brown*. Beyoncé sitt kallenamn «Honey-Bee», refererer til filmen *Pulp Fiction* der ein av bi-karakterane vert kalla «Honey-Bunny».



**Figur 2: Likskapar i font. Intertekstuell referanse til *Jackie Brown*.**

---

drapet på kjærasten. Dei fyrste scenene i «Telephone» plukkar difor opp tråden etter handlingsgangen i «Paparazzi».



**Figur 3: Lady Gaga og Beyoncé med The Pussy Wagon frå *Kill Bill*.**

Dei to Tarantino-regisserte filmane «Telephone» refererer hyppigast til er etter mi lesing *Kill Bill* (vol. 1 og 2) og *Death Proof*<sup>33</sup>. Desse filmane deler også ei rekkje likskapstrekk uavhengig av «Telephone», og *Death Proof* refererer til *Kill Bill* ved fleire høve. Begge filmane er ekstremt valdelege og mykje av handlinga går føre seg på vegen. Hemnmotivet står i fokus og på mange måtar er dette som driv handlingane framover. *Kill Bill* er ei historie fordelt over to filmar. Den byrjar med at hovudpersonen «The Bride» vert utsett for ein blodig massakre i samband med sitt eige bryllaup. Når ho vaknar frå koma fire år seinare oppdagar ho at barnet ho var gravid med er borte. Det einaste som står i hovudet på henne er å ta hemn på leigemordargruppa som stod bak, ei gruppe ho ein gong var ein del av. Utan teikn til anger legg ho ut på ei lang ferd, og ho drep alle som kjem i vegen for henne. Referansane til *Kill Bill* går att som ein raud tråd gjennom heile «Telephone».

*Death Proof* skildrar ein psykopatisk stunt-mann. På fritida køyrer han etter unge kvinner bak rattet og drep dei med den stunt-sikra filmbilen sin. Historia får eit vendepunkt når stunt-mannen på slump byrjar køyre etter ei gruppe stunt-kvinner. Dei let seg ikkje skremme like lett og tek att med same mynt. Tilslutt drep dei stunt-mannen som følgje av ei ei intens biljakt. I tillegg til handling og framstillinga av kjønnsroller, finnast den mest openbare referansen til *Death Proof* i «Telephone» si fyrste bil-scene. Som vist på bileta under har scenene visuelle likskapar, men dialogen er også nemneverdig.

<sup>33</sup>*Kill Bill* vol. 1 kom ut i 2003, vol. 2 i 2004, og *Death Proof* i 2007.





**Figur 4: Bilscener frå *Death Proof* og «Telephone».**

*Death Proof* kan sjangermessig karakteriserast som ein action-thriller, men den er også meint å vere ein hyllest til slasher-filmane som vart laga på 70-talet. Eit av kjenneteikna ved denne sjangeren er tørr, metaforisk og til dels irrelevant dialog mellom valdelege scener. Ein slik dialog finn ein også i «Telephone». Dette er musikkvideoen sin lengste dialog, og om ein les mellom linjene i dei kryptiske metaforane er det tydeleg at samtala eigentleg handlar om mordet Lady Gaga og Beyoncé er på veg for å utføre.

Gaga: *Sure you wanna do this Honey-Bee?*

Beyoncé: *What do you mean, am I sure?*

Gaga: *You know what they say, once you kill a cow you gotta make a burger.*

Beyoncé: *You know Gaga, trust is like a mirror, you can fix it if it's broken.*

Gaga: *But you can still see the cracks in the motherfuckers reflection.*

Ein annan tydeleg filmreferanse i «Telephone» er til den amerikanske filmen *Thelma and Louise*. Denne kom ut i 1991, og er regissert av Ridley Scott. *Thelma and Louise* er ein såkalla road-film, og skildrar to kvinnelege hovudpersonar på flukt. I byrjinga av filmen legg dei ut på vegen for å få eit avbrekk frå ein noko undertrykkande kvardagssituasjon. Handlinga eskalerer når dei drep ein valdtektsmann. No er dei også på flukt i frå politiet, og Louise som stadig freistar å flykte frå fortida si opplever at den gradvis innhentar ho. Sett vekk ifrå ei rekkje sjangertrekk, er det den siste scena i «Telephone» som deler flest likskapstrekk med *Thelma and Louise*. Her flyktar Lady Gaga og Beyoncé frå politiet, og både dialog og visuelle verkemiddel refererer til *Thelma and Louise*.

Gaga: *We did it Honey-Bee, now let's go far, far away from here.*

Beyoncé: *You Promise we'll never come back?*

Gaga: *I promise.*

Denne dialogen har likskapstrekk med dialogen Thelma og Louise deler i det dei vedtek å køyre bilen sin utfor kanten på Grand Canyon i staden for å bli innhenta av politiet. Scena ender med at Thelma og Louise tek kvarandre i hendene og køyrer utfor klippa.

Thelma (På kanten av stupet): *Ok then listen, let's not get caught.*

Louise: *What're you talking about?*

Thelma: *Let's keep goin'!*

Louise: *What d'you mean?*

Thelma: *Go!*

Louise: *You sure?*

Thelma: *Yeah.*

Avslutninga på «Telephone» er noko mindre dramatisk, men til liks med Thelma og Louise tek Lady Gaga og Beyoncé kvarandre i hendene og køyrer frå politiet inn i det ukjende ørkenlandskapet.



**Figur 5: Intertekstuell referanse til *Thelma And Louise*.**

Den siste referansen med relevans for problemstillinga mi er ikkje like konkret. Det er likevel ei viktig sjangerreferanse. Som eg tidlegare har vore inne på er *Kill Bill* og *Death Proof* stilistisk inspirert av slasher-filmar og road-filmar, og *Thelma and Louise* av road-filmar. Desse sjangerreferansane finn ein også i «Telephone». Fengselsscenene i byrjinga av musikkvideoen refererer også til ein tredje filmsjanger, nemleg 1970-talet sine *Women-in-prison*-filmar. Denne sjangeren er sterkt seksualisert og viser fengsla kvinner, oftast seksuelt og fysisk misbrukt av sadistiske kvinnelege fengselsvakter. Filmane er uløysleg knytt til det mannlege blikket, og er laga for og av menn. Dei spelar på heteroseksuelle menn sine pornofiserte fantasiar kring lesbisk seksualitet, og har difor i forlenging lite med faktisk lesbisk seksualitet å gjere. Det mannlege

blikket er noko eg vil problematisere vidare i drøftinga av musikkvideoen frå eit feministisk perspektiv.

### *Filmreferansar og konstruksjonen av kjønn*

Dei mannlege karakterane til Tarantino er oftast kriminelle, valdelege, og utstråler ei sterk form for maskulin autoritet. Homososiale relasjonar er gjerne viktige rammer for Tarantino sine historier, og dei kvinnelege bi-karakterane vert ofte framstilt som forbruksvare. Dette mannsbilete er også representert i *Kill Bill*, *Death Proof*, og i forlenging «Telephone». I *Kill Bill* og *Death Proof* er det likevel dei kvinnelege karakterane og deira råskap som står i fokus. Eit døme på dette er «The Bride» frå *Kill Bill*, som vert omtala som eit av dei mest dødelege menneska i verda. «The Bride» som tidlegare var kontrollert av Bill, bryt ut av leigemordargruppa hans når ho finn ut at ho er gravid. Heretter gjer ho alt i si makt for å verne om seg og barnet. Dette lukkast ho i, og ingen av utfordrarane utgjer ein reell trussel. Det same er høve i *Death Proof*. Stunt-mannen Mike utstråler maskulin autoritet, objektifiserer og viser manglande respekt for dei kvinnelege offera sine. Historia ender med at han får smake eiga medisin når han tilfeldigvis møter ei gruppe kvinner som er like rå som han. Desse kvinnene har også suveren kunnskap når det kjem til bil og fysisk vald. Både «The Bride» frå *Kill Bill* og stunt-kvinnene frå *Death Proof* utmerker seg ved å utkonkurrere menn i sitt eige spel, som i begge høve er sterkt forankra i eit tradisjonelt maskulint domene.

I *Thelma and Louise* er representasjonen av mannen den same. Dømer på dette er ektemannen til Thelma, valdtektsmannen Harlan, og den sexistiske trailersjåføren dei møter på vegen. Alle tre viser manglande respekt for kvinner, noko dei sidan vert straffa for. Thelma reiser frå ektemannen sin som er hjelpelaus aleine, Harlan vert skoten som følge av misogyne kommentarar, og trailersjåføren får bilen sin sprengt i lufta. Ved å transcendere grensene for den normative feminiteten tek Thelma og Louise attende kontrollen over sitt eige liv, og til liks med karakterane frå *Kill Bill* og *Death Proof*, er verkemiddelet grov vald.

Kjønnsrollene frå *Kill Bill*, *Death Proof* og *Thelma and Louise* er noko som går tydeleg att i «Telephone». Den einaste heterofile cis-mannen<sup>34</sup> musikkvideoen viser, er kjærasten til Beyoncé. Han er macho og oppfører seg aggressivt ovanfor både Beyoncé og dei andre kafégjestane. I tillegg uttrykker han generell manglande respekt for dei som er under han i kjønnshierarkiet, noko som vert

---

<sup>34</sup>Omgrepet cis eller ciskjønna viser til ein person som har ei kjønnsidentitet som stemmer overeins med personen sitt biologiske kjønn. Ciskjønna er med andre ord det motsette av transkjønna.

understreka i det han slår ei tilfeldig kvinne på rumpa når han passerer ho. Til liks med mannsfigurar i både *Kill Bill*, *Death Proof* og *Thelma and Louise*, må kjærasten til Beyoncé bøte med livet. Den usympatiske framstillinga av mannen i desse historiene er truleg strategisk. Valdelege filmar med menn i hovudrolla er særst vanlege. Den aktive, sterke og macho framstillinga av mannen, stadfestar eit heteronormativt mannsbilete, og vekker dermed lite oppsikt. Ein er van med å sjå representasjonar av valdelege menn på lerretet, og dei treng ikkje noko motiv for valdsbruken. I motsetnad viser det seg at kvinner i same type roller treng ein god grunn for å vere sadistiske. Publikum krev ei forklaring på den unormative valdsbruken. Ved å gi ei usympatisk framstilling av mannen får kvinna eit motiv, noko som etter mi meining kanskje ikkje utfordrar det heteronormative kvinnebiletet i like stor grad.

Framstillinga av menn som aktive og kvinner som passive har lang tradisjon og forankring i vestleg kultur. Dette kan ein sjå i både kunst, litteratur og film. Eit godt døme på dette er det rigide kjønnsrollemønsteret som er typisk for mellom anna slasher-filmar. Carol J. Clover presenterer her ein teori på kvifor kvinner i denne sjangeren oftast får rolla som offer:

Women are chosen more often as victims because they are permitted a greater range of emotional expression. Angry displays of force may belong to the male, but crying, cowering, screaming, fainting, trembling, begging for mercy belong to the female. Abject terror, in short, is gendered feminine<sup>35</sup>

Med dette i bakhovudet er det interessant å merkje seg at kjønnsrollemønsteret i både *Kill Bill*, *Death Proof*, *Thelma and Louise* og «Telephone» vert snudd på hovudet. Dei kvinnelege karakterane er aktive, bruker makt og er langt i frå offer. Dei bryt ut av den kjønna båsen og tek kontroll over eiga skjebne. Sett i lys av ein feministisk diskurs vil mange hevde at dei kvinnelege karakterane utgjer gode rollemodellar ettersom dei er sjølvsikre og sjølvstendige. På ei anna side kan det også argumenterast for at kvinner ikkje skal trenge måtte utmerkje seg i tradisjonelle maskuline domene for å hauste respekt og likerett.

### *Mannlege filmskaparar og kvinneleg makt*

Trass i at «Telephone» på mange måtar tek eit oppgjær med det patriarkalske, kvinneundertrykkjande kjønnsrollemønsteret er ikkje framstillinga heilt uproblematisk. Sett på spissen, kan ikkje dei sadistiske elementa i «Telephone» samanliknast med Tarantino. Der Tarantino etter alt å døme ville ha skildra blodbad, har dei mordariske popstjernene i «Telephone» valt gift

---

<sup>35</sup>Clover 1989: 117

som drapsvåpen. I denne samanhengen er det også verdt å leggje til at gift i røynda er det vanlegaste drapsvåpenet hjå kvinnelege mordarar. Drapsmentaliteten er likevel den same, og det verkar ganske opplagt kvifor regissør Åkerlund og Lady Gaga har valt å halde seg unna slasher-filmen sine estetiske retningslinjer. Musikkvideoar innafor mainstream-sjangeren tek sikte på å nå ei størst mogleg publikumsgruppe, noko som også resulterer i at ein bør unngå for streng sensur og aldersgrenser. Trass i dette er framleis popstjernene framstilt som drapsmaskiner, noko det i ei musikkvitskapleg lesing er interessant å sjå nærmare på. I denne musikkvideoen gjer Lady Gaga og Beyoncé sterke, uavhengige kvinneroller. Dei har makt, dei har kvarandre og dei treng ingen menn. Dei utfordrar tradisjonelle normer kring feminitet, og gjer kvinne på ein aktiv, snarare enn ein passiv måte. Samstundes som framtoninga eller imaget deira stort sett konnoterer feminin identitet, kan giftflaska lesast som eit maktmiddel, eller eit fallossymbol.

Det er viktig å ha i bakhovudet at både Thelma og Louise, «The Bride» frå *Kill Bill* og heltinnene frå *Death Proof* er karakterar skapt av menn. Filmverda er i stor grad skildra gjennom eit mannleg blikk, og kvinnelege kjønnsroller er ikkje noko unntak. Med tanke på kroppsfokus og bruken av pornofisert estetikk i kvinnelege popartistar sine musikkvideoar kan ein også stille spørsmålsteikn ved i kva grad videoane er laga *for* eit mannleg blikk. Eit interessant spørsmål vert difor korleis mannlege filmskaparar vel å framstille kvinneleg makt. Tradisjonelt har maskulinitet vore knytt til fysisk makt, medan feminitet har vore knytt til seksuell makt. Eit godt døme på dette er Vagina Dentata, Sigmund Freud sitt motstykke til kvinneleg penismissunning. I følgje Freud er unge menn sitt fyrste møte med kvinnelege genitalia ofte forbunde med ei grunnleggjande frykt for å bli kastret. Barbara Creed skriv: «Freud linked man's fear of woman to his infantile belief that the mother is castrated. 'Probably no human being is spared the fright of castration at the sight of a female genital', Freud wrote in his paper, *Fetishism* in 1927<sup>36</sup>». Dette understrekar at kvinner kun vert sett på som farlege når dei nyttar sex som våpen. Det er fyrst då kvinner utgjer ein reell trussel. Med populærkulturen sine endelause konstruksjonar av mektige valdsmenn, er det ikkje overraskande at den generelle oppfatninga av makt er knytt til vald. Dette trur eg også fargar korleis ein les kvinnerolla i «Telephone». Sidan desse kvinnene utgjer ein fysisk trussel, vert dei også oppfatta som sterke og uavhengige. Eit spørsmål som førebels forblir utan svar er korleis denne musikkvideoen kunne ha utfordra patriarkalske haldningar utan å bruke vald som verkemiddel.

### *Ambivalent seksualitet*

---

36Creed 1993: 1

Framstillinga av seksualitet i denne musikkvideoen, kan i høgaste grad seiast å vere ambivalent. Det er i hovudsak bi-karakterane som bidreg til denne oppfatninga, men Lady Gaga er også med på å bryte den heteroseksuelle norma<sup>37</sup>. Korleis ho gjer dette vil eg snart komme attende til. Brot på den heteroseksuelle norma er likevel ikkje nok i seg sjølv til å utfordre heteronormativiteten. Slik forklarar Tiina Rosenberg omgrepet heteronormativitet i boka *Queerfeministisk agenda*:

Med begreppet heteronormativitet åsyftas i forsknigssammanhang de institutioner, strukturer, relationer och handlingar so vidmakthåller heterosexualitet som något enhetlig naturlig och allomfattande. Heteronormativitetet grundar sig på synen på binär könsuppfattning och en hegemonisk heterosexuell norm<sup>38</sup>.

Å kritisere eller dekonstruere heteronormativiteten, er eit berande prinsipp innanfor den poststrukturalistiske queerteorien. Det er her verbet *queering* kjem inn, å gjere noko meir queer.

Queering is used as a noun to describe a process where queer existence in a certain context challenges and effects heteronormative structures and/or acts, speech and identities, so that the heteronormative context, the culture, the discourses change over time<sup>39</sup>.

Som heilskap, vil eg påstå at «Telephone» har fleire queering kvalitetar<sup>40</sup>. I intervjusamanheng understrekar ofte Lady Gaga kor mykje ho set pris på sine homofile fans. Ho er oppteken av å appellere til denne gruppa, og «Telephone» kan ikkje seiast å vere eit unntak. Som tidlegare nemnt, er kjærasten til Beyoncé, hovudmålet for massedrapet, den einaste antatt heterofile, mannlege karakteren i «Telephone». Alle mannlege dansarar og bi-karakterar er androgyne og leikar med kulturelle identitetsmarkørar som konnoterer stereotypisk homoseksualitet. Også bi-karakterane i fengsels-scenene representerer ein seksuell ambivalens. Som nemnt tidlegare, refererer denne musikkvideoen til fleire av klisjeane som kjenneteiknar *women-in-prison*-filmar. Dei dominerande lesbiske fangevaktene som er typisk for sjangeren, er i «Telephone» representert av to muskuløse kvinnelege kroppsbyggjarar. Også fleire av medfangane representerer seksuell ambivalens. Fengselssettingen i seg sjølv utfordrar det heteronormative kvinnebiletet, er med på å understreke det maskuline i kjønnskonstruksjonen.

Trass i kjønnsambivalente bi-karakterar, meiner eg også Lady Gaga kan seiast å vere queering. Ho vert truleg oftast lesen som heterofil sjølv ho i intervjusamanheng har uttalt at ho er biseksuell. Som godteken innanfor den heterofile norma, er det difor ho som best kan tøye normer kring kjønn og

---

<sup>37</sup>Den heteroseksuelle norma opprettheld den hegemoniske heteroseksualiteten.

<sup>38</sup>Rosenberg 2002: 100

<sup>39</sup>Eng 2006: 86

<sup>40</sup>Eg har valt å bruke det engelskspråklege verbet queering, sidan det ikkje finnst noko tilsvarande ord i det norske språket.

seksualitet. Dette gjer ho også ved fleire høve. Det mest openbare dømet er i luftegarden, der ho kysser ein av medfangane. Denne karakteren gjer kvinne på ein maskulin måte, og representerer den *butche*, lesbiske stereotypien. I relasjon vert Gaga det feminine *femme* motstykket. Som kjent frå den standardiserte, pornografiske framstillinga av lesbisk seksualitet, er det ikkje rom for særskilt androgyne eller maskuline kvinner. Denne framstillinga er laga for og av menn, og maskuliniteten tilhøyrer cis-mannen<sup>41</sup>. At tradisjonell maskulinitet, og ikkje minst mannsrolla tilhøyrer cis-mannen, er noko Judith Halberstam også påpeikar i boka *Female Masculinity*. «If boys can play girls and women, but women can play only boys, mature masculinity once again remains an authentic property of adult male bodies while all other gender roles are available for interpretation<sup>42</sup>».

I ein pornografisk kontekst dukkar vanlegvis cis-mannen opp mot slutten av scena og reddar situasjonen. Sett i lys av dei rigide kjønnsrollemønster ein ser i pornografi, meiner eg at den omtala scena i «Telephone» ikkje freistar å stadfeste heteroseksuelle fantasiar. Rolleinndeling med ein feminin og ein maskulin part får scena til å verke meir truverdig. Eg meiner difor at den konnoterer lesbisk seksualitet snarare enn heteroseksuell porno. Dette gjer også at scena har tydlege queering kvalitetar ettersom framstillinga av den lesbiske seksualiteten vert innlemma i noko som i utgangspunktet kan seiast å vere ein heteronormativ kontekst. I kva grad Lady Gaga eigentleg er interessert i den andre kvinna er førebels noko som kan diskutast ettersom ho i hovudsak verkar å vere ute etter mobiltelefonen til vedkommande.



**Figur 6: Scener frå «Telephone» med ambivalent framstilling av seksualitet og kjønn.**

41Omgrepet cis-kjønna refererer til ein person som identifiserer seg med det biologiske kjønnnet vedkommande er født med. Cis-kjønna er den dikotomiske motsatsen til transkjønna.

42Halberstam 1998: 233

Med tanke på *Queer femme*, er det særskilt interessant å sjå korleis Lady Gaga gjer femininitet. På internett og i sladderpressa vert det stadig spekulert i kva biologisk kjønn Lady Gaga har. Rykta om at Gaga er hermafrodit, vert også adressert og moglegeins freista avliva i denne musikkvideoen. Når det er sagt, er det tidvis lite ved Lady Gaga sin femininitet som konnoterer den heteronormative kvinna. På biletet over, ser vi Gaga iført ein kjole av lateks. Antrekket består også av eit par unødige høge sko, noko som tilsynelatande er ein parykk, samt kraftig sminke. Gaga tek femininitet til det ekstreme, så langt at ho overskrider grenser og normer for kvinneleg femininitet. Eg les denne representasjonen som ein karikatur på det feminine. I staden for å gjere kvinne, imiterer Lady Gaga det kvinnelege. Framtoninga hennar med falskt hår, falske augevippar samt lag på lag med fargerik sminke minner om ei overspeling eller ein parodi. Representasjonen konnoterer etter mi meining ein *drag queen performance*, og her er det viktig å merkje seg at dei fleste drag queens ikkje har eit uttala mål om å passere som kvinne. Eg vil dermed også hevde at Lady Gaga si framtoning konnoterer ein underliggande maskulinitet. Lady Gaga er ikkje redd for *Genderfuck*<sup>43</sup>, og effekten av dette er at sladderpressa stadig spekulerer i kva biologisk kjønn ho «eigentleg» har. Slike spekulasjonar er utvilsamt mykje verdt når det kjem til å tøyje heteronormative rammer.

Lady Gaga sine mangfaldige kjønnsuttrykk er noko som har blitt debattert av fleire. «Telephone» har også blitt tidlegare blitt lesen i lys av ein drag-diskurs. I *Hardly That Kind of Girl?* Skriv Kai Arne Hansen om Gaga sin kjønns kjønnskonstruksjon i ei av fengelsscenene.

The camera cuts to inside the prison, where Lady Gaga has changed outfits, now sporting a rather masculine look in a big leather jacket, and this appropriation of masculine traits gives her look a sense of drag. The way GaGa plays around with masculine traits brings to mind Judith Halberstam's discussion on the *drag king*, the term describing a female «who dresses up in recognizably male costume and performs theatrically in that costume» (Halberstam 1998: 232).<sup>44</sup>

Hansen si fortolking er sjølv sagt, til liks med mi, i høgaste grad subjektiv. Eg vil likevel argumentere for kvifor denne scena ikkje gjev meg dei same assosiasjonane. Om ein ser på kjønn som performativ praksis kan dette lett forvekslast med drag. Eit døme på dette finnast hjå Judith Butler. Ho har tidlegare nytta drag som døme i si forklaring av performativitet, noko som har blitt møtt med kritikk frå fleire hald. Medan performativiteten av kjønn gjerne er noko ein repeterer<sup>45</sup>, ser

---

<sup>43</sup>Genderfuck viser til handlingar som vert utført for å undergrave eller rokke ved tradisjonelle normer kring kjønn.

<sup>44</sup>Hansen 2011: 96-97

<sup>45</sup>Her er det viktig å merkje seg at sjølv om performativiteten av kjønn er repeterande, kan den også vere flytande. Dette er for å vise til at konstruksjonen av kjønn ikkje treng å vere noko statisk.



mange på drag som ein form for teater, eller ein mellombels performance. Drag er eit godt døme på at ytre og indre kjønnskarakteristika ikkje treng å vere i samsvar, men drag-praksis er også noko som ikkje naudsynleg kan sjåast i samanheng med drag-artisten si kjønnsidentitet. Anabelle Willox tek opp dette i artikkelen *Whose Drag Is It Anyway? Drag Kings and Monarchy in the UK*:

The use of drag as the exemplar of performativity, however, has led to misreadings of Butler's theory not as performativity, but as mere performance; the basis of this misreading being the definition of drag. As Butler states, «I do not mean to suggest that drag is a 'role' that can be taken off at will» (1993,314), but this is precisely the point of drag[...]»<sup>46</sup>.

For å vende attende til Lady Gaga, byggjer store delar av den visuelle estetikken hennar på parodi, imitasjon og referansar. Det stadig skiftande imaget speglar samtida, og fungerer som ein kommentar på denne. Ofte refererer det visuelle uttrykket hennar popkulturelle fenomen, og nokre gongar er det direkte imitasjon på kjende personlegheiter. Om desse imitasjonane inneheld eit ambivalent kjønnsuttrykk kan dei nok lett forvekslast med drag. Eit døme på ein dette er då Larry King intervjuar Gaga i 2010. I tillegg til å spegle King sin utsjånad med bukseselar, slips og bakoversveis, imiterte ho også fakter og talemåte. Trass i at denne imitasjonen bar eit tydeleg maskulint preg, hadde det til forveksling lite å gjere med ein drag king performance. Drag kings imiterer vanlegvis stereotypiske mannsroller og velkjende representasjonar av maskulinitet. Lady Gaga imiterte derimot Larry King utan særskilt fokus på kjønn. I denne samanhengen vart difor kjønn ein sekundær faktor.

For å vende attende til «Telephone», gjev ikkje den nemnde scena meg assosiasjonar til verken drag eller drag kings. Den store lærjakka og atmosfæren innanfor murane kan absolutt medføre eit visst androgynt preg. Dette kjem truleg av kva eigenskapar ein vanlegvis assosierer med feminitet og maskulinitet. Fengselssettingen kan også som eg tidlegare har vore inne på seiast å konnotere eit maskulint domene. Utover dette tykkjer eg heller ein klassisk feminin utsjånad pregar uttrykket til Lady Gaga. Med blonde krøllar, raude lepper og augesminke frå 50-talet, ser ho ut som ein rekontekstualisert Marilyn Monroe. I forlenging av dette må ein også nemne Madonna, som tydleg let seg inspirere av Monroe sin utsjånad på 80 – og 90-talet. Når ho derimot faktisk er i drag, gjennomfører ho etter boka. Dette fekk publikum og tilskodarar på VMA-utdelinga i 2011 oppleve då Lady Gaga gjekk på scena som sitt drag king alterego, Jo Calderone. Som nemnt i introduksjonen var Gaga tru mot karakteren heile kvelden, og gav ingen teikn til at det eigentleg var ho som stod bak alteregoet. Biletet nedanfor til venstre viser Lady Gaga iført skinnjakke frå den

---

<sup>46</sup>Willox 2002: 268-269

omtala fengselsscena. Til høgre ser ein Gaga sin imitasjon av Larry King, og nederst ser ein Jo Calderone i ein augneblink av overspelt maskulinitet.



**Figur 7: Lady Gaga, Larry King og Jo calderone.**

#### *«Telephone» i eit feministisk perspektiv*

Som Judith Butler påpeika i *Gender Trouble*, har definisjonen av omgrepet *kvinne*, vore problematisk innanfor den politiske kvinnerørsla. Etterkvart som kvinnefrigjeringskampen utvikla seg i løpet av 1970-talet, vart feminismefeltet meir og meir splitta. Ein stor del av kampen på denne tida, handla om kvinna sin rett til å bestemme over seg sjølv og sin eigen kropp. Dette resulterte mellom anna i retten til sjølvbestemt abort. I forlenginga av arbeidet, oppstod det likevel ei polarisering innanfor feltet. Splittinga øydela mykje av kvinnefrigjeringskampen, og diskusjonen som oppstod er framleis aktuell. Som Butler påpeikar, vart feministar på eit tidspunkt mindre opptekne av å kritisere samfunnsstrukturar, og meir opptekne av å kritisere kvarandre. Dette skriv

også Ariel Levy om i boka *Feministsvin, kvinner i en pornofisert kultur*:

[...]kvinnefrigjøringen og den seksuelle revolusjonen. På flere viktige punkter overlappet disse bevegelsene hverandre. Mange av de samme menneskene deltok i dem begge, og i begynnelsen hadde de felles hovedmål. Men til slutt oppstod det et skisma mellom de to bevegelsene, og noen av sakene som splittet dem, skulle vise seg å bli uoverstigelige innen kvinnebevegelsen selv<sup>47</sup>.

Eit av dei viktigaste måla for kvinnekampen i byrjinga, var å fremje kvinna si seksuelle nyting. Dette vart likevel problematisk etterkvart, både med tanke på mannen si rolle i det heile, samt det maskuline, pornofiserte blikket. I praksis drog feministar i kvar si retning. Medan den eine sida tok opp kampen mot pornoindustrien, kjempa den andre sida for retten til å vere seksuelt promiskuøse, samt retten til å gjere kva dei ynska med kroppane sine, inkludert plastisk kirurgi, botox og liknande. Ordet feminisme vart etterkvart assosiert med mannsfientlege haldningar, og med eit var det, i følge Levy, ikkje lengre radikalt å vere feminist<sup>48</sup>.

Levy skriv om korleis «pornofiseringa» fekk fotfeste i populærkulturen etter at feminismefeltet vart splitta. Feministar har aldri greidd å bli einige om den pornofiserte kulturen frigjer eller undertrykker kvinner, og ikkje uventa tek Levy eit klart standpunkt i saka.

Sannheten er at tanken om at den pornofiserte kulturen er en vei til frigjøring, og ikke undertrykking, er et bekvemt (og lukrativt) fantasifoster uten rot i virkeligheten. Eller som Susan Bromwiller sa da jeg spurte henne hva hun fikk ut av alt dette: «Du synes at du er modig, du synes at du er sexy og du synes at du transcenderer feminismen. Men det er bare pisspreik»<sup>49</sup>.

Trass i at denne debatten har vore aktuell sidan 70-talet, tykkjer eg framleis det er relevant å problematisere kulturelle objekt frå ein feministisk ståstad. Med «Telephone» si blanding av transcenderande femininitet og mjukpornoreferansar, verkar det også naudsynt. Eg har allereie hevda at denne musikkvideoen framstiller kvinna som uavhengig og sjølvstendig. Ei slik oppfatning kan sjølvstøtt problematiserast, og det verkar særskilt nærliggjande i samband med kroppsleg objektivering og seksuelle undertonar.

Pornofiseringa sitt inntog i populærmusikken er kanskje særskilt tydleg i musikkvideomediet. Artistar som Britney Spears, Katy Perry og Rihanna spelar stadig på sex i videoane sine og Lady Gaga er heller ikkje noko unntak. Når ein er inne på kvinnelege artistar og framsyninga av seksualiserte bilete kjem ein ikkje unna Madonna. Hennar bruk av promiskuøs og seksualisert estetikk har ofte vore tema for feministisk kritikk. Ikkje uventa er det usemje kring i kva grad

---

<sup>47</sup>Levy 2005: 52

<sup>48</sup>Levy 2005: 46-81

<sup>49</sup>. Levy 2005: 76

framstillinga av Madonna er kvinnefrigjerande eller kvinneundertrykkjande. I *Women and Popular Music* skriv Sheila Whiteley følgjande:

[...]It is not too suprising that Madonna quickly attracted hostile attention from some feminist writers who saw her as 'the lowest form of popular culture' (commercial, formulaic, trivial and shallow pop), and as corrupting 'the meaning og womanhood'<sup>50</sup>.

Medan enkelte, som Whiteley påpeikar, kritiserte Madonna var det også mange som såg på hennar handlingar som feministiske. Dette er ein diskusjon som lett kan overførast på Lady Gaga. Som eg allereie har nemnt, minner Lady Gaga sitt visuelle uttrykk i fengselsscenene sterkt om Madonna sin utsjånad tidleg på 90-talet. Her finnast det også ei intertekstuell referanse som er verdt å trekkje fram. Då Madonna sin musikkvideo «Justify My Love» vart sleppt i 1990, skapte den mykje kontrovers. Grunnen til dette er eit særst erotisk innhald. Roy Shuker skriv:

The MV features Madonna in bra and garter belt in an erotic encounter with a lover, played by her then real-life boyfriend Tony Ward, along with several other androgynous figures, in a Paris hotel. [...]The video portrays a series of fantasies: bisexuality, voyeurism, group sex, cross-dressing and mild sadomasochism, and icons abound: chains, black leather, and crucifixes<sup>51</sup>.

Videoen er altså gjennomgåande seksuelt eksplisitt, på grensa til pornografisk, og den framstiller element av BDSM og queer seksualitet. Den fyrste scena i «Justify My Love» viser Madonna i korridoren på hotellet. Denne scena er tydeleg ein av inspirasjonskjeldene til scenene i «Telephone» som viser Lady Gaga i fengselskorridoren. Trass i referansen er «Telephone» langt mindre seksuelt eksplisitt enn «Justify My Love». Den leikar likevel med sjangermarkørar og kulturelle kodar som konnoterer både BDSM og porno. I «Justify My Love» vert Madonna framstilt som aktiv i den seksuelle relasjonen. Slik eg les videoen, medfører dette ei underliggjande kjensle av kontroll over eiga seksualitet. I kva grad Madonna kun vert framstilt som eit seksuelt objekt for eit patriarkalsk blikk har blitt debattert av fleire. Ikkje uventa verserer det ulike oppfatningar kring tema.

Primarily at issue in the public and academic debates during the 1980s and since, over MVs such as 'Justify My Love' was whether Madonna was simply appealing, through the sexual 'explicitness' of her videos, to male (and female) voyeurism, or was in fact a proto-feminist. Madonna herself adopted the latter position: 'I may be dressing like the typical bimbo, or whatever, but I'm in charge of my fantasies. I put myself in these situations with men' (press report, December 1990)<sup>52</sup>.

Trass i at «Telephone» ikkje inneheld sex-scener, utstråler Lady Gaga likevel ein tilsvarande seksuell kontroll som Madonna. Med referansar til *Women-in-prison*-filmar og mykje naken hud vil

---

<sup>50</sup>Whiteley 2000: 137

<sup>51</sup>Shuker 2008: 112

<sup>52</sup>Shuker 2008: 113

nok fleire også hevde at «Telephone» freistar å appellere til eit mannleg blikk. Eg tykkjer likevel dette blikket er relativt fråverande. Mykje av grunne til dette er korleis seksualiteten til Lady Gaga er framstilt. Med mekaniske rørsler, tomme auger og ei underliggjande drapsmentalitet bryt ho ut av den heteronormative kvinnerolla. Dette gjer også at ho etter mi lesing til dels lausriver seg frå det mannlege blikket. I forlenging av dette oppfattar eg verken nakenheita, dei promiskuøse antrekka, eller dei seksuelle undertonane i videoen som særskilt degraderande. Om dette betyr at musikkvideoen kan vere promiskuøs og kvinnefrigjerande samstundes, ynskjer eg likevel ikkje å presentere nokon endeleg konklusjon på. Dette må vere opp til auget som ser.

Debatten kring «Justify My Love» er eit typisk døme på den nemnde polariseringa innanfor den politiske kvinnerørsla. Medan mange hevdar at det er degraderande for kvinner å spele på sex framfor mannlege tilskodarar, hevdar andre at den same handlinga er kvinnefrigjerande så lenge ein har kontroll over eigen kropp og seksualitet. Heile denne debatten kokar ned til Butler sine tankar kring feminismen sitt subjekt. Det finnst så uendeleg mange måtar å gjere kvinne på og heldigvis treng ein ikkje alltid å la seg styre av det heteronormative fasitsvaret. Ein er rett og slett ueinige i kva ei kvinne «bør» vere, og så lenge dette spørsmålet er tema for feministisk kritikk vil ein heller ikkje kunne komme til einigheit. Slik eg ser det medfører det å vere feminist at ein aktivt byggjer opp andre kvinner i staden for å bryte dei ned. Ved å akseptere forskjellige oppfatningar og tolkingar av kjønn og kjønna praksis, er ein også med på å bryte ned dei diskursive strukturane som sikrar ei skeiv maktbalanse mellom dei forskjellige kjønna.

Noko av det eg tykkjer er mest interessant med «Telephone» er den mekaniske, skjellause og posthumane framstillinga av artistane. I lys av ei feministisk lesing opnar dette utvilsamt for nye perspektiv. Dette er ein tråd eg ynskjer å følgje vidare i neste kapittel der eg særskilt vil ta føre meg Lady Gaga sine posthumane og monstrøse subjektivitetar. Her ynskjer eg å diskutere korleis dekonstruksjonen av det biologiske mennesket bidreg til å rokke ved identitetskategoriar som til dømes kjønn og seksualitet.

# Kapittel 3

## *Mother Monster, A Birth of Magnificent and Magical Proportions*

We need to first understand that the human form – including human desire and all its external representations – may be changing radically, and thus be re-visioned. We need to understand that five hundred years of humanism may be coming to an end, as humanism transforms itself into something that we must helplessly call posthumanism<sup>53</sup>.

Vampyrar, kyborgar, romvesen og zombiar. Dei er alle meir eller mindre fiktive skapningar vi kjenner godt til i frå populærkulturen. Alle har kroppslege trekk eller eigenskapar som ligg tett opp i mot det menneskelege. Vampyrar og zombiar er døme på korleis evolusjonen av mennesket har tatt ei uventa og monstrøs vending. Kyborgen representerer ei teknologisk modifisering av det biologiske mennesket, og romvesenet representerer rett og slett ein alternativ rase. Som ein tydleg ambassadør for tanken om det posthumane, er kanskje kyborgen særskilt interessant. Populærkulturen framstiller gjerne velutvikla kyborgar, nærmast på grensa til robotar. Kyborgen har likevel i motsetnad til roboten, alltid eit menneskeleg utgangspunkt. I *Technologies of the Gendered Body*, forklarar Anne Balsamo kyborgen på følgjande måte:

Cyborg, a shorthand term for «cybernetic organism», usually describes a human-machine coupling, most often a man-machine hybrid. Cyborgs are alternately labeled «androids», «replicants», or «bionic humans». Whatever label they attract, the cyborg serves not only as the focal figure of the mass-mediated popular culture of American techno-science, but also as the figuration of posthuman identity in postmodernity<sup>54</sup>.

Teknologi vert altså nytta til å forbetre det biologiske mennesket. Mange vil nok hevde at dette er fyrste steget på vegen inn i ein ny tidsalder, ei tid der teknologien tek overhand. Per definisjon finnast allereie kyborgane blant oss, dette i form av menneske med proteser, høyreapparat, pacemakers og liknande. Så kva er neste steg i utviklinga? Tanken om den posthumane evolusjonen bidreg til ei rekkje interessante spørsmål. Kva kroppslege funksjonar og indre eigenskapar kan

---

<sup>53</sup>Hassan 1977: 212

<sup>54</sup>Balsamo 1996: 18

eigentleg karakteriserast som menneskelege, og kvar går grensa mellom det menneskelege og det posthumane? I lys av desse problemstillingane, ynskjer eg å drøfte populærmusikksubjektet. Eg vil nærmare bestemt fokusere på *Mother Monster*, eit av Lady Gaga sine alterego. Dette er ei nøye konstruert identitet som tek ei rekkje forskjellige former. Ved å tileigne seg eigenskapar og kroppslege trekk som konnoterer noko umenneskeleg, representerer Mother Monster ein potensiell dekonstruksjon av identitetskategoriar som kjønn, seksualitet, etnisitet og sosial klasse. I lys av dette oppstår ein klar ambivalens som er spennande å undersøkje nærmare. Kva som skjer når dei meir eller mindre stabile identitetskategoriane vert rokka ved eller opphøyrer?

Lady Gaga slo for alvor gjennom med singelen «Just Dance» i 2008. Trass i at ho allereie var *Gaga* på dette tidspunktet har ho kontinuerleg endra representasjonen av seg sjølv. Ho endrar subjektivitet fortløpande, men vert alltid reinkarnert innanfor sitt eige avantgardistiske og groteske, popkulturelle univers. Med utgangspunkt i eit utval musikkvideoar vil eg i dette kapittelet drøfte korleis Lady Gaga konstruerer image og subjektivitet. Eg vil som sagt særskilt fokusere på alteregoet hennar Mother Monster - ein representant for det groteske, utanomjordiske og posthumane. Framstillinga av artisten er tidvis dualistisk og kompromisslaus. Eg vil undersøkje kva ei slik framstilling kan konnotere og korleis den påverkar synet på det å vere menneskeleg. Musikkvideoane eg skal vise til er både stilistisk og innhaldsmessig prega av rekontekstualiserte, popkulturelle tekstar. Eg vil difor gjere greie for enkelte intertekstuelle referansar der det er relevant for forståinga av den visuelle teksten. I forlenginga av dette vil eg problematisere framstillinga av monstrøs feminitet, dekonstruksjonen av det menneskelege og den teknologisk modifiserte kroppen.

Lady Gaga er ikkje berre ein musikar, ho er også ein performance-artist. Visuelle komponentar er særst viktige i universet ho har skapt kring seg sjølv. Eit døme på dette er dei oppsiktsvekkande kreasjonane publikum er blitt van å sjå ho i. Eit anna døme er musikkvideoane hennar. I forrige kapittel skriv eg at «Telephone» er eit intertekstuell referanseverk utanom det vanlege. Dette er ikkje unikt i Gaga-samanheng. For å vise til korleis Lady Gaga konstruerer subjektivitet vil eg difor ta utgangspunkt i musikkvideoane hennar. Når eg skriv at Lady Gaga er ein performance-artist, meiner eg at musikken må sjåast som ein del av ein større heilskap. Dette er ikkje for å sjå vekk i frå det musikalske. Det er likevel påfallande å merkje seg korleis musikkvideoane hennar alltid har eit sjølvstendig narrativ som opnar for nye tolkingar av låtane. Fokuset på det heilheitlege uttrykket minner om operakomponisten Richard Wagner (1813-1883) sine tankar kring *Das Gesamtkunstwerk*. Wagner skreiv om *dei tre ursystrene* – musikk, dans og dikting. Han såg føre seg eit nytt operaideal der ingen av desse kunstartane skulle kunne dominere i relasjon med dei andre.

Finn Benestad forklarer Das Gesamtkunstwerk slik:

Men det er når de tre kunstarter utsletter seg selv og går opp i en større enhet, at det sanne, enhetlige kunstverk fremstår, som en kunstnerisk, dramatisk forløsning. Det er denne form for kunstverk som blir omtalt, sannsynligvis først av Hans von Wolzogen, som *das Gesamtkunstwerk*, totalkunstverket<sup>55</sup>.

Fokuset på det heilheitlege uttrykket er noko av det som skil Lady Gaga frå mange andre artistar. Alle ledd i universet hennar er så til dei grader gjennomkonstruert, og ingenting framstår tilfeldig. Utgjevnadane hennar har til no hatt ein tematisk raud tråd, nærmast eit konsept. Dette ser ein også tydleg att i konstruksjonen av subjektivitet. Måten ho gjer artist på har såleis mykje til felles med mellom anna David Bowie og Madonna. Gjennom lange karrierar har desse stadig rekontekstualisert seg sjølv. Ein kan også særskilt nemne korleis David Bowie har laga konseptalbum med tilhøyrande alterego. Ziggy Stardust er eit godt døme på nettopp dette.

Lady Gaga sitt debutalbum, *The Fame*, vart sleppt i 2008. Før dette var det få som kjende til henne, sett vekk ifrå eit trufast club-publikum i New York. Temaet eller konseptet for *The Fame* er som tittelen tilseier, berømmelse. Låtane og videoane kommenterer temaet på forskjellige måtar og den raude tråden er alltid tilstades. Trass i at Lady Gaga ikkje var direkte berømt då albumet kom ut, skapte ho ein illusjon som vart forsterka gjennom visuelle komponentar. Dei groteske elementa var ikkje tilstades endå, men framtoninga hennar var likevel alt anna enn ordinær. *The Fame* spegla massekulturen, og massekulturen ville ha *The Fame*. EP'en *The Fame Monster* som vart sleppt mot slutten av 2009, fungerer som eit supplement til *The Fame*. Musikalsk sett er dei relativt like, men det visuelle og tematiske endrar seg gradvis. På *The Fame Monster* er temaet bakdelane ved å vere berømt, og det her det monstrøse på alvor vert introdusert. Musikkvideoane vert gradvis meir omfangsrike og den modifiserte kroppen står i sentrum. På same måte som Lady Gaga kroppsleggjer berømmelse på *The Fame*, kroppsleggjer ho ei rekkje element som står i strid med den normative oppfatninga av det biologisk menneske på *The Fame Monster*. Eg vil no kartleggje bruken av posthuman estetikk frå *The Fame*, til og med *Born This Way* som kom ut i 2011. Eg vil særskilt fokusere på musikkvideoen til «Paparazzi» sidan denne er eit godt utgangspunkt for ei semiotisk lesing. Som eg vil komme tilbake til, er det også i denne videoen vi møter Mother Monster for fyrste gong.

#### *Mother monster – dekonstruksjonen av biomennesket*

Lady Gaga hadde sitt gjennombrot i 2008 med singelen «Just dance» Musikkvideoen til denne låten

---

<sup>55</sup>Benestad 1979: 294



skildrar ein fest med unge, velkledde og privilegerte menneske. Framstillinga av Lady Gaga utfordrar ikkje normer knytt til identitetskategoriar i særskilt stor grad, men det er likevel verdt å merkje seg at imaget hennar til ei viss grad allereie konnoterer noko kunstig og konstruert. Den neste musikkvideoen, «Poker Face» kan i større grad seiast å legge grunnlaget for estetikken som skal prege uttrykket hennar framover. Den mykje påkosta musikkvideoen laga av stjerneregissør RayKay, tek det privilegerte aspektet ved berømmelsen til eit nytt nivå og musikkvideoen er spekka av statussymbol. Sett vekk i frå musikkvideoen til «Eh-Eh» som i høgaste grad framstiller Lady Gaga som heteroseksuell kvinne, vil dei neste videoane i rekkja framstille ho noko meir tvitydig.

«Love Game» kan sjåast som eit førebels vendepunkt. Denne musikkvideoen er langt meir seksuelt eksplisitt enn tidlegare, og den er ladd med ei rekkje symbol som konnoterer homoseksualitet og sadomasochisme. Lakk, lær naglar og lettkledde dansarar pregar estetikken. Teksten til låten er også seksualisert og inneheld mellom anna linjer som «Let's have som fun this beat is sick, I wanna take a ride on your disco stick». For å ytterlegare rokke ved normer kring seksualitet viser også ei av scenene Lady Gaga og ein kvinneleg politibetjent i ei heit kyssescene. Dette er fyrste gong Gaga vert visuelt framstilt med ei tvitydig seksuell identitet, noko som stadig dukkar opp i seinare videoar.



**Figur 8: Visuell framstilling av tvitydig seksualitet i «Love Game».**

Som eg vil argumentere for vidare, er det fyrst i den neste musikkvideoen, "Paparazzi" vi møter Mother Monster for fyrste gong. «Paparazzi» vart sluppen i 2009 som den siste singelen frå *The Fame*. Denne låten, eller kanskje snarare den tilhøyrande musikkvideoen, markerer opptakten til

den visuelle estetikken som vil prege oppfølgerskiva, *The Fame Monster*. Tidlegare har Gaga leika med normer kring seksualitet og kjønn, men dei groteske elementa gjer seg særskilt gjeldande her. Til liks med «Telephone» som vart drøfta i kapittel to, er «Paparazzi» regissert av Jonas Åkerlund. Handlinga i «Paparazzi» må også sjåast som ei opptakt til handlinga i «Telephone» som vart lansert omlag eit år seinare. I kjent Åkerlund-stil, kan «Paparazzi» karakteriserast som ein kortfilm. Den byggjer også i stor grad på rekontekstualiserte, popkulturelle referansar. Korleis bruken av desse referansane har bidrege til ein meningsberande grotesk, monstrøs og posthuman visuell estetikk, vil eg snart utdjupe nærmare.

### *Synopsis, «Paparazzi»*

Fyrste scene byrjar med ei rekkje still-bilete av palmar, roser, og eit herskapleg hus. Kameraet forflyttar seg inn i huset og på ei seng finn vi Lady Gaga i samspel med ein mannleg kjærast eller sambuar. Etter ein kort dialog på svensk, løftar kjærasten Gaga og bær ho til balkongen. Dei kysser ved rekkverket, og Gaga vert medviten på ivrige paparazzifotografar like ved. I det Gaga freistar å unngå blitzregnet, innser ho at kjærasten ikkje ynskjer det same. Ho freistar å komme seg unna, men han held ho fast. Då Gaga til slutt knuser ei champagneflaske over hovudet hans, svarar han med å dytte henne utfor kanten av balkongen. Medan Gaga ligg blødande på bakken, knipsar fotografane. Bileta vert til avisutklipp med overskrifter som hevdar at karrieren hennar er over.

I det låten omsider byrjar, ser vi Lady Gaga på veg ut av ein limousin. Urørleg og stiv er ho plassert i ein rullestol som vert frakta inn att i huset av mannlege dansarar. I den neste scena er ho komen opp av rullestolen. Ho tek seg fram ved hjelp av krykker og er kledd i ei ettersittande metallrustning med tilhøyrande hjelm. Kryssklippa med Gaga som syng, ser vi bilete av ei rekkje døde hushjelpar. Trass i at det aldri vert direkte stadfesta, tyder mykje på at det er Gaga som står bak dei groteske drapa. Den neste scena viser Lady Gaga og kjærasten som sit i ein sofa og les. I ein ring oppbevarer Gaga kvitt pulver. Ho heller det i drinken til kjærasten, som kort tid etterpå fell død om på sofaen. Ho ringjer sjølv 911 for å fortelje at ho har drepe han. Politiet kjem, og i det Gaga vert ført inn i politibilen er ho på nytt omringa av fotografar. Endeleg er ho tilbake i rampelyset.

### *«Paparazzi» og intertekstuelle referansar*

«Paparazzi» er som sagt krydra med ei rekkje meningsberande referansar. Ein av desse er til musikalen *Chicago* som skildrar skjeringspunktet mellom mord og berømmelse. Ein annan er til

Fritz Lang sin kultfilm *Metropolis* frå 1927. Denne filmen har sterk popkulturell status og har inspirert ei rekkje artistar. Dømer på dette er musikkvideoane til Madonna sin «Express Yourself» og Queen sin «Radio Ga-Ga». Ettersom både Madonna og Queen er uttala inspirasjonskjelder for Lady Gaga, kan referansen til *Metropolis* også lesast som ein hyllest til desse. For å vende attende til handlinga, må filmen seiast å vere ein dyster framtidsvisjon. Ein menneskeliknande robot som er programmert til å drepe og øydeleggje er sentral for plottet. I den futuristiske storbyen Metropolis er samfunnet delt i to klassar; arbeidarar og leiarar. Medan byen sine leiarar bur høgt over bakken i luksuriøse skyskraparar, jobbar og bur arbeidarane skjerna under byen si overflate. Ein dag forvillar Freder, sonen til byen sin høgaste leiar seg under overflata og vert sjokkert over synet som møter han. Her treff han også Maria. Ho preikar til arbeidarane om «The Mediator», han som skal verte eit etterlengta bindeledd mellom arbeidarane og leiinga. Freder vert straks fascinert av Maria, og litt etter litt tek han på seg rolla som «The Mediator». Ikkje overraskande viser far til Freder stor misnøye over sonen sitt nye engasjement. Han søker difor hjelp hjå den gamle vitskapsmannen Rotwang. Rotwang har lenge jobba med å utvikle ein robot, eit slags maskinmenneske som skal erstatte dottera hans som døydde for mange år sidan. Sett bort i frå eit daudt blick og eit teknologisk indre er dette maskinmennesket ein nøyaktig kopi av eit biologisk menneske. Medan far til Freder vil at Rotwang skal gi roboten Maria sin utsjånad for å gjenopprette kontroll over arbeidarane har Rotwang eigne planar. Han er blinda av gammalt hat og ynskjer å øydeleggje heile Metropolis. Rotwang og far til Freder kidnappar så den ekte Maria for å føre hennar ytre karakteristikkar over på maskinmennesket. Rotwang som styrer roboten, programmerer den til å øydeleggje byen og drepe alle innbyggjarane.

Etter at Lady Gaga vert dytta utfor balkongen gjennomgår ho ei endring. Ho vert fødd på ny med ei rekkje nye eigenskapar. Reinkarnert som ein robot eller ein kyborg utan menneskelege kjensler går ho inn for å drepe, og blikket hennar er fjernt og utilgjengeleg. Desse eigenskapane og handlingane minner sterkt om maskinmennesket i *Metropolis*. Den visuelle estetikken støttar også opp om denne oppfatninga. I det Lady Gaga returnerer til huset er ho som sagt iført ei tettsittande metallrustning. Denne framstår som ein del av kroppen hennar. Scena frå «Paparazzi» som viser den teknologisk modifiserte kroppen har fleire likskapstrekk med oppvakningsscena frå *Metropolis* som skildrar ferdigstillinga av maskinmennesket, Maria. Bileta nedanfor viser oppvakningsscena og Lady Gaga sin heimkomst. Med referansen til oppvakningsscena i bakhovudet les eg «Paparazzi» som fødselen av Mother Monster, og monstrøsiteten er komen for å bli. I musikkvideoane som vert lansert etter «Paparazzi» figurerer det monstrøse og posthumane hyppig. «Telephone» med si underliggjande drapsmentalitet, er eit døme på dette. Det er også viktig å merkje seg at handlingsforløpet i

«Paparazzi» og «Telephone» heng saman. Dette vil seie at maskinmenneskekonstruksjonen frå «Paparazzi» også gjeld i «Telephone».



**Figur 9: Maskinmenneske frå «Paparazzi» og *Metropolis*.**

Eit anna godt døme på framstillinga av Moter Monster finn ein i «Bad Romance». Dette er den fyrste musikkvideoen frå *The Fame Monster*. Her tek det monstrøse eller post-humane preget ein noko annan form. Tematisk sett er videoen prega av eit intrikat, seksuelt spel med fetisjistiske undertonar. Handlinga viser Lady Gaga i rolla som kidnappa, dopa og prostituert. Etterkvart vert ho auksjonert bort til den høgstbydande mannen. Teksten underbyggjer temaet med linjer som «I want your love and I want your revenge» og «I want your psycho, your vertical stick. Want you in my rear window, baby you're sick». Videoen framstiller Gaga som forførande og skremmande på same

tid. Sjølv om seksualiteten er gjennomgåande, representerer ho ikkje alltid eit typisk sexsymbol. Det er også viktig å påpeike at denne videoen viser ei rekkje forskjellige subjektivitetskonstruksjonar, i motsetnad til «Paparazzi» og «Telephone». Det kan verke som at Lady Gaga spelar den same rolla gjennom heile videoen, men kroppen hennar er framstilt på forskjellige måtar. Fleire av scenene viser Lady Gaga med forstørra kroppsdelar som til dømes auger og skjellett. Bileta nedanfor er henta frå «Bad Romance». Til venstre ser ein beinstrukturen som plasserer artisten sin kropp på utsida av det ein kan lese som menneskeleg. Biletet til høgre viser drapsmentaliteten som pregar både «Paparazzi» og «Telephone». I det Lady Gaga nærmar seg senga der mannen som har kjøpt ho sit, tek den på mystisk vis fyr. Videoen sluttar med at Gaga, tilsynelatande uaffisert, legg seg ned vedsida av det brente liket for å nyte ein sigarett. Det nederste biletet viser Gaga med auger i dobbel storleik.



**Figur 10: Dømer på monstrøs estetikk i «Bad Romance».**

Den visuelle framstillinga av subjektivitet i samband med *The Fame Monster* inkluderer altså ei rekkje kroppslege trekk og eigenskapar som ikkje kan karakteriserast som menneskelege. Denne



subjektivitetskonstruksjonen og kva den kan konnotere innanfor eit kulturelt rammeverk verkar naudsynt å drøfte. Ideen om den posthumane kroppen dukkar stadig opp i populærkulturen gjennom mellom anna filmar, TV-seriar og teikneseriar i science fiction-sjangeren. Musikkvideoane til Lady Gaga er krydra med referansar til forskjellige sci-fi-fenomen som mellom anna *Star Wars* og *Star Trek*. Eit godt døme på dette finn ein i «Telephone». I kaféscena der Gaga forgiftar maten på kjøkenet, får vi sjå lista over ingrediensane ho nyttar. I tillegg til rottegift, inneheld det dødelege måltidet Meta-Cyanide, Fex-M3 og Tiberium. Meta-Cyanide er eit giftstoff henta frå sci-fi-romanen *Dune*, Fex-M3 er eit giftstoff som vert nytta av «Bounty Hunters» i *Star Wars* og Tiberium er ein giftig substans henta frå TV-spelserien *Command & Conquer*. Bruken av sci-fi-referansar er utan tvil med på å underbyggje posthumaniteten til Mother Monster. Dei hyppige referansane stadfestar også konstruksjonen av Lady Gaga sitt popkulturelle univers.

Den monstrøse og posthumane estetikken er framleis tilstades i Lady Gaga sin neste og førebels nyaste utgjevnad, *Born This Way* frå 2011. Eg vil særskilt trekke fram to musikkvideoar, «Born This Way» og «You And I». «Born This Way» refererer mellom anna til sci-fi-filmen *Dune* og til Alfred Hitchcock sin kultfilm *Vertigo*. Opningsscenene finn stad i verdsrommet og viser Mother Monster som bokstaveleg talt føder det som skal verte ein ny rase innanfor menneskerasen. Etter dette føder ho også ondskap slik at ho skal kunne verne om den nye rasen. Ho splittar seg, og posisjonerer seg sjølv som opphavet til både gode og vonde krefter. Både handlinga og den visuelle estetikken i denne videoen er særskild monstrøs og viser også eit narsissistisk ego. Biletet til venstre nedanfor viser Mother Monster før fødselen av dei gode kreftene finn stad. Biletet til høgre viser Mother Monster med eit maskingevær, klar for å bruke ondskap til forsvare det gode. Som ein ser i begge bileta, er kroppslege trekk som beinstruktur brukt for å transcendere den biologiske menneskekroppen.



**Figur 11: Dømer på monstrøs estetik i «Born This Way»**

«You And I» som er den siste musikkvideoen eg vil nemne, framstiller Lady Gaga nok ein gong som ein kyborg. Kroppen hennar er tydleg samansett av både organiske og teknologiske delar. Til liks med «Bad Romance» og «Born This Way» viser også «You And I» ei rekkje forskjellige subjektivitetskonstruksjonar. Ei av scenene viser ho mellom anna i eit badekar med gjeller og fiskehale. Eit anna interessant aspekt ved denne videoen er at vi møter Jo Calderone, eit av Lady Gaga sine alterego. Jo Calderone samhandlar også med Lady Gaga, noko som er med på å underbygge inautentisiteten i subjektivitetskonstruksjonen. Medan Lady Gaga spelar piano, sit Jo Calderone på toppen av det og røyker sigarettar. Som eg har vore inne på tidlegare er Jo Calderone relevant å trekkje fram om ein ser på korleis Lady Gaga konstruerer eller dekonstruerer kjønn. Han er med på å understreke korleis kjønn i høgaste grad er ein performativ praksis. Det er også interessant å merkje seg at Jo Calderone er den einaste mannsfiguren i videoane eg har nemnt som ikkje ender opp død. Både i «Paparazzi», «Telephone» og «Bad Romance» drep Lady Gaga dei sentrale mannlege figurane. Biletet til venstre nedanfor, viser Lady Gaga som ein kyborg med metallisk arm og hakeparti. Biletet til høgre viser Jo Calderone og Lady Gaga som kysser, noko som representerer ei tvitydig framstilling av både kjønn og seksualitet.



**Figur 12: Konstruksjonar av subjektivitet i «You And I».**

Som eg har vist i desse avsnitta rekontekstualiserer Lady Gaga seg for kvar musikkvideo. Når det kjem til dei endelause monstrøse, posthumane og tvitydige subjektivitetskonstruksjonane vist i videoane er det interessant å undersøkje kva meining desse kan generere. I dei kommande avsnitta ynskjer eg å problematisere bruken av monstrøse og posthumane verkemiddel. Eg vil også freiste å drøfte denne estetikken i lys av kjønn og feminisme.

### *Uncanny Valley*

I samband med maskinmenneske eller robotar har det vorte hevda at dei vekker mest avsky dersom dei til forveksling liknar på mennesket. I 1970 la dåverande professor i robotikk, Masahiro Mori, fram hypotesen Uncanny Valley. Denne viser til korleis han ser føre seg at menneske vil reagere på robotar som ligg tett opp i mot det menneskelege, men som likevel ikkje er heilt overbevisande. Han skriv om korleis ein i utgangspunktet gjerne har ei empatisk innstilling til robotar. I det dei vert for like det biologiske mennesket, vil empatien derimot truleg gå over i avsky. For å forklare denne reaksjonen viser han til korleis ein gjerne reagerer i møte med fysiske handikapp og proteser.

Many of our readers have experienced interacting with persons with physical disabilities, and must all have felt sympathy for those missing a hand or leg and wearing a prosthetic limb. Recently, owing to great advances in fabrication technology, we cannot distinguish at glance a prosthetic hand from a real one. [...]However when we realize the hand, which at first looked real, is in fact artificial, we experience an eerie sensation. For example, we could be startled during a handshake by its limp boneless grip together with its texture and coldness. When this happens, we lose our sense of affinity, and the hand becomes uncanny<sup>56</sup>.

Vidare skriv han om korleis avskyen for det som oppfører seg og liknar på noko menneskeleg, men som likevel ikkje heilt overbeviser, kanskje kan knytast til kjensla av ubehag kring døden. Ubegrepet som oppstår i møte med kald hud og bleike andlet. I samband med Uncanny Valley og kva vi ser på som skremmande eller avskyelig, er det også relevant å nemne Sigmund Freud og hans essay *The Uncanny* frå 1919. Til liks med Mori meiner også Freud at kjensla av ubehag eller avsky oppstår i relasjon med noko vi kjenner godt til. «[...]the uncanny is that class of frightening which leads back to what is known of old and long familiar. [...]some new things are frightening but not by all means all. Something has to be added to what is novel and unfamiliar in order to make it uncanny»<sup>57</sup>.

Konstruksjonen av subjektivitet i både Fritz Lang sin *Metropolis*, «Paparazzi» og «Telephone» kan i høgaste grad seiast å vere *uncanny*. Både robotmennesket Maria og robotmennesket Gaga ser ut som biologiske menneske. I små glimt av statiske rørsler og tvitydige andletsuttrykk avslører dei likevel sin sanne natur, eller kanskje snarare teknologi. Framstillinga er gjennomgåande kald. Til og med valet av drapsvåpen understrekar dette. I «Paparazzi» og «Telephone» er som tidlegare nemnt drapsvåpenet gift. Medan mange drap er uhell eller såkalla uaktsame drap, er giftmordet kalkulert, planlagt og gjort med overlegg. Ein bør også stille spørsmålsteikn til kven som eigentleg står bak drapa. Når det kjem til Maria, er ho skapt og kontrollert av Rotwang. Han er difor ansvarleg for handlingane ho utfører. Når det kjem til Lady Gaga eller Mother Monster, møter vi aldri eit opphav.

---

<sup>56</sup>Mori 1970: URL

<sup>57</sup>Freud 1919: URL



Vi får ikkje svar på kva som skjer frå ho vert dytta utfor balkongen til ho returnerer som maskinmenneske. Dette kan også bidra til å understreke frykta for den posthumane framtida, ei tid der maskiner har blitt så smarte at dei tek over for menneska. Når alt kjem til alt er det liten tvil om at Mother Monster er konstruert av Lady Gaga sjølv. Kva ho ynskjer å formidle med ein slik subjektivitetskonstruksjon er førebels uklart.

I samband med Freud sitt uncanny-omgrep, er det også verdt å nemne musikkvideoen til «Born This Way». Scena der lady Gaga eller Mother Monster føder vonde krefter er særskilt interessant. Her vert ikkje mykje overlata til fantasien. Medan eit sonogrambilete spelar bakgrunnen, ligg Gaga med spreidde bein og føder eit maskingevær. Så snart våpenet er ute tek ho det i bruk. I *The Monstrous-feminine* skriv Barbara Creed om livmora si rolle i horror-filmar.

In other horror films the monstrous womb belongs to woman or a female creature who is usually about to give birth to an alien or brood of terrifying creatures. Her womb is depicted as grotesque thus giving concrete expression to its monstrous nature<sup>58</sup>.

Dette sitatet let seg lett overføre til «Born This Way» der Mother Monster, the female creature, føder noko som både er skremmande og som stiller seg på utsida av kva ein forventar eit menneske skal kunne føde. I forlenginga av denne diskusjonen viser også Creed til Freud og uncanny-omgrepet. Livmora er noko etablert som alle kjenner til på ein eller annan måte. Det skal difor kun små modifikasjonar eller framandelement til før den oppfattast som skremmande, og fødselen av vonde krefter gjer nettopp dette. Freud sin diskusjon av uncanny (unheimlich) tek også direkte opp livmora si rolle som noko velkjent men skremmande.

It often happens that neurotic men declare that they feel there is something uncanny about the female genital organs. This *unheimlich* place, however, is the entrance to the former *Heim* [home] of all human beings, to the place where each of us lived once upon a time and in the beginning<sup>59</sup>.

Til liks med vagina dentata, nemnt i kapittel 2, ser vi nok ein gong at Freud omtalar kvinna sitt reproduksjonsorgan som noko skremmande. Forutan om det som allereie er uncanny med subjektivitetskonstruksjonen i «Born This Way», er nok likevel dei mordariske undertonane framleis det mest skremmande. Eit anna interessant og potensielt skremmande aspekt ved subjektivitetskonstruksjonen i «Born This Way» er korleis Lady Gaga vert framstilt som noko guddommeleg. Som skaparen av gode og vonde krefter posisjonerer ho seg sjølv som midtpunktet i multiverset<sup>60</sup>. I tillegg til den monstrøse framstillinga, er den guddommelege framstillinga i høgste

---

58Creed 1993: 53

59Freud 1919: URL

60Dette omgrepet refererer til den hypotetiske tanken om at det finnst fleire univers.

grad med på å sette Gaga på utsida av det menneskelege. Både kropp og eigenskapar bekreftar denne posisjonen.

### *Mannleg blikk*

Som eg har vore inne på tykkjer eg det mest interessante med Lady Gaga sine monstrøse subjektivitetar er korleis desse er med på å lausrive henne frå etablerte identitetskategoriar, særskilt kategoriar kring kjønn og seksualitet. I dei videoane ho transcenderer det menneskelege vert også den kjønna praksisen utdreggjort. Når det vert vanskeleg å tileigne ho menneskelege identitetskategoriar påverkar dette også korleis ein les ho. Som eg var inne på i diskusjonen av «Telephone» i forrige kapittel, kan truleg den posthumane og maskinelle framstillinga delvis vere med på å lausrive Lady Gaga frå det mannlege blikket. Laura Mulvey skriv:

In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leit-motif of the erotic spectacle: from pin-ups to striptease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire<sup>61</sup>.

Samanlikna med enkelte av dei andre musikkvideoane, er subjektivitetskonstruksjonen i «Telephone» likevel langt tettare knytta til eit tradisjonelt skjønnheitsideal. Sett i samanheng med den seksualiserte framtoninga, bidreg dette på sett og vis til å stadfeste mannlege fantasiar. Trass i at ho er konstruert som ein androide eller kyborg, ser ho med fyrste augekast ut som eit biologisk menneske. Om ein derimot tek føre seg subjektivitetskonstruksjonane frå «Bad Romance» og til dels «Born This Way», kan ikkje desse framstillingane seiast å konnotere mannlege fantasiar i særskilt grad. Kroppen med den forstørtra beinstrukturen frå «Bad Romance» viser eit interessant bilete. Med krumma rygg og utstikkande knoklar har denne framstillinga mykje til felles med korleis Hollywood-filmar tradisjonelt har framstilt varulven. Kroppen har framleis ytre karakteristikkar som konnoterer den menneskelege kvinna, men det groteske og monstrøse har teke overhand. I forlenging av dette konnoterer også kroppen noko dyrisk eller eventuelt utanomjordisk. Trass i at kroppen til ein viss grad er kjønna, ligg den særst langt unna ein tradisjonell konstruksjon av femininitet. «Bad Romance» gjer såleis endå meir for å lausrive seg frå det mannlege blikket enn «Paparazzi» og «Telephone». Dette må seiast å vere relativt uvanleg i kommersielle populærmusikkvideoar. Konstruksjonen av den feminine og seksualiserte kvinna er i alle høve overrepresentert, og det mannlege blikket er vanlegvis i høgaste grad tilstades.

---

<sup>61</sup>Mulvey 1975: URL

Trass i at framstillinga av kroppen i «Bad Romance» er grotesk og lite seksualisert, er den kanskje ikkje særskilt skremmande. Monstrøsiteten er på utsida, og ein kan sjå den med det blotte auget. Robotmennesket frå «Paparazzi», «Telephone» og «You And I» viser derimot eit anna bilete. Kroppane er tydleg kjønna, til dels seksualisert, og ikkje særskilt groteske med fyrste augekast. Framstillinga er likevel i høgste grad ambivalent. Det groteske finnast på innsida i den kjenslelausa framstillinga. Som Lady Gaga fleire gongar har hevda driv ho ikkje berre med populærmusikk. Musikken er snarare ein del av eit større kunstnarisk uttrykk. Samanlikna med det visuelle aspektet ved kommersiell populærmusikk kan kanskje visuell kunst i større grad ha som uttala mål å utfordre tilskodaren. Eit døme på dette er verka til den britiske kunstnaren Damien Hirst. Desse har ofte groteske undertonar og han er tydeleg inspirert av det makabre. Fascinasjonen for kunst og eit ynskje om å framkalle emosjonar utanom det vanlege kan truleg vere med på å forklare Lady Gaga sin bruk av grotesk estetikk. Uavhengig av kvar tankegodset bak denne estetikken kjem i frå er den interessant å drøfte. Det groteske framstår for meg som eit friskt pust i samanheng med den kommersielle populærmusikken. Det er også med på å dekonstruere ei kvinnerolle som i stor grad er definert av patriarkalske og kapitalistiske maktstrukturar.

### *Posthuman feminism*

Å skulle drøfte den posthumane og monstrøse estetikken i lys av ein feministisk diskurs kan verke utfordrande. Når subjektet sitt samband til identitetskategoriar som kjønn og seksualitet vert utdreggjort vert det også vanskeleg å angripe dette frå ein tradisjonell ståstad. Med utgangspunkt i kyborgene, vert dette også påpeika av Anne Balsamo i *Technologies of the Gendered Body*:

The cyborg connects a discursive body with a historically material body by taking account for the ways in which the body is constructed within different social and cultural formations. Ultimately, the cyborg challenges feminism to search for ways to study the body as it is at once both a cultural construction and a material fact of human life<sup>62</sup>.

Dei posthumane kroppane vist i musikkvideoane til Lady Gaga er kjønna i varierende grad. Dei tek alltid utgangspunkt i den biologiske kvinna, men det kan likevel tenkjast at dei formidlar ei alternativ historie. Ein kjem uansett ikkje utanom at kyborgene er eit produkt av vår eigen kultur. Trass i at den på enkelte måtar transcenderer kjønn, bidreg den også til å bekrefte kjønn. Ettersom kyborgene per definisjon representerer ei teknologisk forbetring av det biologiske mennesket, kan den sjåast som ei perfeksjonert utgåve av det menneskelege. Den er mellom anna konstruert med utgangspunkt i eit strengt kroppsleg ideal. Dette kroppslege idealet er i stor grad skapt av eit

---

62Balsamo 1996: 33

kapitalistisk marked som baserer seg på kvinna som forbrukar. Ikkje overraskande er det kun eit fåtal biologiske kvinner som oppfyller dei strenge krava til skjønnheit. Mange populærkulturelle representasjonar av kyborgene er med på å bekrefte eit slikt ideal. Dømer på dette er «The Fembots» frå *Austin Powers* og «Galaxina» frå sci-fi-komedien med samme namn. Som bileta nedanfor viser er kyborgane tydleg kjønna og seksualiserte. Dei er konstruert med utgangspunkt i eit kroppsleg ideal som framelskar fysiske trekk som smal midje, lange bein og eit omfangsrikt brystparti.



**Figur 13: Dømer på den kjønna kyborgen.**

Med langt blondt hår, kvit hud og høge kinnbein minner også kyborgane om ein annan posthuman prototype, nemleg Barbie-dukka. I *Cyborgs and Barbie Dolls* skriv Kim Toffoletti om korleis Barbie-dukka har blitt tolka frå forskjellige feministiske perspektiv:

For the most part, Barbie exists simultaneously as an object of fascination, conflict and rancour for a generation of second-wave feminists. Early semiotic and sociological critiques of Mattel's famous doll position her as a 'perfect icon of late capitalist constructions of femininity' (Urla and Swedlund 1995: 281). Interpreted in this framework, Barbie signifies fixed gender roles, heterosexual norms and consumerist values to which women must strive<sup>63</sup>.

---

63Toffoletti 2007: 60

Toffoletti påpeikar deretter korleis Barbie-dukka ikkje naudsynleg stadfestar heteroseksuelle normer, men snarare kan konnotere ei queer seksualitet. Uavhengig av dette vil likevel hevde at Barbie-dukka er eit godt døme på korleis kapitalismen konstruerer feminitet.

For å oppsummere diskusjonen om den monstrøse og posthumane framstillinga av kropp vist i Lady Gaga sine musikkvideoar vil eg hevde at den transcenderer den heteronormative oppfatninga av kjønn og seksualitet i varierende grad. Medan konstruksjonen av subjektivitet vist i «Paparazzi», «Telephone» og «You And I» har fleire *uncanny* kvalitetar, stadfestar likevel desse videoane eit kroppsleg ideal og ei feminitet som er uløysleg knytt til kapitalismen. Ei slik framstilling av kjønn opnar ikkje for særskilde variasjonar i performativ praksis. Den meir dyriske framstillinga frå «Bad Romance» stiller seg derimot på utsida av det strenge kroppsidealet. Ettersom robotar og kyborgar heilt eller delvis er teknologisk framstilt er det den som konstruerer dei som bestemmer kva eigenskapar dei skal ha. Dette kan utan tvil vere med på å transcendere den normative feminiteten ettersom alle eigenskapar i utgangspunktet er tilgjengelege. Dette kapitlet har mellom anna har teke føre seg korleis teknologisk modifisering av kropp i samband med visuell estetikk kan brukast som verkemiddel i konstruksjonen av subjektivitet. I neste kapittel vil eg ta føre meg korleis også teknologisk modifisering av stemma kan gjere det same.

# Kapittel 4

## *Frå menneske til maskin*

The *voice*, in its commonly understood significance as the profoundest mark of the human<sup>64</sup>.

Stemme og subjektivitet er knytt tett saman. Eit døme på dette oppstår når ein høyrer nokon snakke på radio. Sjølv om ein ikkje kan sjå vedkomande gjer ein seg umiddelbart opp eit inntrykk av personen som eig stemma. Hjernen vår arbeider raskt og på kort tid har stemma fått kjønn, alder og utsjånad. Dersom stemma har klar sosiolekt eller dialekt kan ein også kartlegge geografisk eller kulturell tilknytning. Vi kategoriserer på bakgrunn av egne erfaringar. Farga av av kulturen kring oss lærer vi korleis ulike stemmer kan konnotere ulike meiningar, samt ikkje minst ulike identitetskategoriar. Likevel finnast det stemmer som får oss til å undre, også i populærmusikken. Til liks med radiostemma er den studioprosesserte populærmusikkvokalen ladd med ei rekkje konnotasjonar. I lydstudio modifiserer ein stemma ved hjelp av mellom anna mikrofonar, kompressorar, filtrering og miksing. Om ein brukar særskilde effektar kan ein også om ynskjeleg modifisere stemma til det ugjenkjennelege. Korleis vokalen er miksa er eit viktig ledd i artisten sin konstruksjon av subjektivitet. Her er ikkje noko tilfeldig.

Når ein høyrer ei stemme høyrer ein på mange måtar også ein kropp. Desse to er uløyseleg knytt saman. Stemma kan ikkje eksistere utan resonansen frå kroppen og difor vert også kvar enkelt stemme prega av kroppen som produserer den. Simon Frith påpeikar dette i *Performing Rites, On the Value of Popular Music*: «Even when treating the voice as an instrument, in short, we come up against the fact that it stands for the person more directly than any other musical device»<sup>65</sup>. Vidare skriv han også om korleis stemma sitt samband med kroppen er med på å formidle kjensler:

---

<sup>64</sup>Middleton 1990: 262

<sup>65</sup>Frith 1996: 191

[...]the voice *is* the sound of the body in a direct sence. Certain physical experiences, particularly extreme feelings, are given vocal sounds beyond our conscious control – the sound of pain, lust, ectasy, fear, what one might call inarticulate articulacy: the sounds for example of tears and laughter; the sounds made by soul singers around and between their notes, vocal noises that seem expressive of their deepest feelings because we hear them as if they've escaped from a body that the mind – language can no longer control<sup>66</sup>.

Samanlikna med andre instrument formidlar altså kroppen gjerne kjensler på ein tydlegare eller meir direkte måte. Dette gjer også at lyttaren lettare vil kunne identifisere seg med utøvaren. Bruken av medieringsteknologi som til dømes mikrofonar, har også ytterlegare forsterka dette. «The microphone allowed us to hear people in ways that normally implied intimacy – the whisper, the caress, the murmur»<sup>67</sup>. Stan Hawkins påpeikar også dette i *The British Pop Dandy, Masculinity, Popular Music and Culture*: «When it comes to recording techniques, the meticulous choice and positioning of the microphone in relation to the lead singer provides that intimacy we expect and become accustomed to»<sup>68</sup>. Medieringsteknologi kan altså bidra til ei auka kjensle av intimitet. Denne intimiteten vil også kunne auke forståinga av stemma som noko autentisk. På ei anna side kan medieringsteknologi også vere med på å utydeleggjere sambandet mellom stemma og kroppen, og det er nettopp dette eg ynskjer å undersøkje vidare i kapittelet.

Det er ikkje alltid ein klar samanheng mellom det ein trur ein høyrer og det ein *faktisk* høyrer. Eit godt døme på dette er den kjønnsambivalente stemma. Kjønnssambivalente stemmer er vanskelege å kategorisere, og hjernen vår må ta ei ekstra runde for å definerer lyden. Det same kan vere høve med den medierte stemma. I *Studying Popular Music* påpeiker også Richard Middleton at stemma og kroppen er uløyseleg knytt saman. I forlenging av dette poengterer han vidare korleis medierte stemmer ved nokre høver nærmast kan virke forstyrrende:

[...]vocalizing is the most intimate, flexible and complex mode of articulation of the body, and also is closely connected with the breath (continuity of life; periodicity of organic processes). Significantly, technological distortion of voice-sounds (through use of a vocoder, for example) is far more disturbing than similar treatment of instrumental playing (which is regarded usually as a logical extention of manual performance)<sup>69</sup>.

Når ein ved hjelp av teknologi faktisk greier å lausrive stemma frå kroppen oppstår det ein klar ambivalens: «Denne teknologisk reproduerte stemmen er en annen stemme, med en løsere forbindelse til kroppen enn den vi hører live»<sup>70</sup>, skriv Erik Steinskog. Dette tykkjer eg er ein interessant påstand. Kva skjer eigentleg når ein skil stemme og kropp ved hjelp av teknologi? Og

---

66Frith 1996: 192

67Frith 1996: 187

68Hawkins 2009: 123

69Middleton 1990: 262

70Steinskog 2010: 225

kan, som Richard Middleton hevda for vel 20 år sidan, framleis den medierte stemma verke noko forstyrrande?

Med særskilt fokus på posthumanitet, vil dette kapittelet gå ytterlegare i saumane på Lady Gaga sin konstruksjon av subjektivitet. Som eg har hevda tidlegare spelar dei posthumane verkemidla ei særskilt avgjerande rolle når det kjem til den visuelle estetikken hennar. I dette kapittelet ynskjer eg å vise korleis posthuman estetikk også kan påverke den musikalske teksten og korleis dette ytterlegare tydleggjer monstrøsiteten som vert presentert i det visuelle. Eg vil hovudsakleg fokusere på to låtar, «Paparazzi» og «Telephone». «Paparazzi» vart sluppen i 2009 som den siste singelen frå *The Fame*. Denne låten, eller kanskje snarare den tilhøyrande musikkvideoen, markerer opptakten til den visuelle og til dels musikalske estetikken som pregar oppfølgjar-EP'en, *The Fame Monster*. Sjølv om musikkvideoen til «Paparazzi» introduserer det groteske, er det framleis ikkje like tydleg i det musikalske. «Telephone», som vart sluppen i 2010 er derimot produsert på ein noko annan måte og vokalen er mykje tydlegare mediert. Lady Gaga er gjennomført, og endringa i vokalproduksjon må sjåast som eit ledd i det gjennomgåande temaet for *The Fame Monster*. Medan *The Fame*, med tilhøyrande låtar, framføringar og videoar er ein kommentar på berømmelse, tek *The Fame Monster* føre seg skuggesidene eller bakdelane ved å vere kjent. *The Fame Monster* er difor i større grad prega av posthuman estetikk. I den følgjande analysen vil eg prøve å synleggjere korleis endringa i bruken av studioeffektar frå «Paparazzi» til «Telephone» utdreggjer sambandet mellom stemma og kroppen til Lady Gaga. Eg vil også diskutere korleis medieringa av stemma kan vere eit viktig ledd i konstruksjonen av subjektivitet. For å vidare drøfte mekanismane som oppstår i det ein ved hjelp av teknologi skil stemma frå kroppen, vil eg drøfte analyseobjekta mine i lys av ein autentisitetssdiskurs. Kva skjer når det intime sambandet vert brote?

### *Mediering, sound og metode*

Før eg går i gang med analysen vil eg kort gjere greie for bruken av enkelte omgrep, samt analysemetode. Som heilskap baserer denne oppgåva seg i stor grad på teori og metode med røter i eksterne fagfelt. Mykje av dette kjem, som eg har vore inne på, av at populærmusikkstudiet framleis er ein ung akademisk disiplin. Dette byr naturlegvis på enkelte utfordringar. Så vidt eg kjenner til er det ikkje utvikla mange konkrete modellar for analyse av den innspelte populærmusikkvokalen. Temaet vert likevel stadig problematisert og som følge av dette utviklar terminologien og verktya seg. Sidan dei forskjellige omgrepa ofte vert nytta på forskjellige måtar vil eg ytterlegare utdjupe min ståstad.



Det fyrste omgrepet eg ynskjer å avklare er *mediering*. Denne termen vert presentert i Ragnhild Brøvig-Hanssen sin artikkel *Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's «Break»*. Brøvig-Hanssen skriv: «When discussing the mediating technology involved in music productions, the term is broadly used to signify the process behind conveying sounds from the source to the receiver, or from one place to another»<sup>71</sup>. I denne samanhengen viser altså omgrepet til praksisen som finn stad mellom lyden si kjelde og lyden sin mottakar. Vidare kategoriserer Brøvig-Hanssen medieringsprosessen knytt til lydopptak, og deler den opp i fire trinn:

1. the initial mediation of aural raw material (the voice/human body, traditional instruments, samplers, software instruments, drum machines, etc.);
2. the mediation used to record and edit or process sounds (microphones, amplifiers, mixing console, editing tools, processing effects, etc.);
3. phonograms and media formats (LP, CD, MD, DAT, MP3, etc.);
4. the medium of distribution (format readers and senders, amplifiers, cables, speakers, the listening context, etc.)<sup>72</sup>

Brøvig-Hanssen påpeikar deretter at medan dei estetiske rammene for enkelte sjangrar kan inkludere ei tydeleggjering av medieringsteknologi i miksen, fokuserer andre sjangrar meir på å dokumentere den originale lyden eller på å gjenskape ein organisk, framføringstru lyd. Det er i samband med dette omgrepa *opak* og *transparent* mediering vert introdusert. Desse termene eignar seg godt om ein skal skildre bruken eller synlegheita av medieringsteknologi i den innspelte populærmusikken. Brøvig-Hanssen skriv:

A listener's focus is thus not only directed toward what is mediated but also toward the act of mediation itself. I call this particular aesthetic 'opaque mediation' to highlight the degree of exposure of the relevant mediating technology, as opposed to 'transparent mediation', in which the ideal is a use of mediating technology that the listener can completely ignore<sup>73</sup>.

All studioprosessert eller innspelt musikk er altså mediert, og det er viktig å merkje seg at transparent mediering ikkje må forvekslast med fråvær av medieringsteknologi. Om ein berre nyttar standardiserte mikrofonar, forsterkarar og eit minimum av effektar kan dette i dei fleste tilfelle kategoriserast som transparent mediering. Om ein derimot nyttar studioeffektar eller medieringsteknologi som eit estetisk eller kompositorisk verkemiddel kan dette kategoriserast som opak mediering. Det er også viktig å merkje seg at opak og transparent mediering ikkje må sjåast som motsetnader. I kva grad lyttaren oppfattar medieringa som opak eller transparent heng saman med kodefortrulegheit samt kva sjanger eller estetikk lyttaren er van med.

---

71Brøvig-Hanssen 2010: 160

72Brøvig-Hanssen 2010: 160

73Brøvig-Hanssen 2010: 159

Serge Lacasse skriv også om teknologisk lydmodifisering i avhandlinga *Listen to My Voice*. Her introduserer han omgrepet *vocal staging*, som særskilt viser til mediering av stemma.

[...]the expression vocal staging is used in a general sense and refers to any deliberate practice whose aim is to enhance a vocal sound, alter its timbre, or present it in a given spatial and/or temporal configuration with the help of any mechanical or electrical process, presumably in order to produce some effect on potential or actual listeners<sup>74</sup>.

Omgrepet vocal staging har mykje til felles med Brøvig-Hanssen sitt medieringsomgrep. Den viktigaste skilnaden er at Lacasse utelukkande rettar seg mot stemma. Trass i den følgjande analysen også er retta mot mediering av stemma eller vocal staging, vil eg nytte Brøvig-Hanssen sitt medieringsomgrep. Det er likevel relevant å påpeike at også Lacasse tek utgangspunkt i sambandet mellom stemma og kroppen i arbeidet sitt. Han skriv: «In the context of a popular music performance (live or recorded), voice usually becomes the sound source with which most listeners identify». Vidare siterer han Sean Cubitt (1984: 211): «singing is a very personal act [...]. The voice is directly of the body, of its warm and vital interior, and our voices identify us as surely as our physical presence<sup>75</sup>». Desse observasjonane er nyttige å ha i bakhovudet om ein skal drøfte konstruksjonen av subjektivitet med utgangspunkt i stemma. Det er også interessant å finne ut i kva grad lyttaren framleis kan identifisere seg med stemma dersom vokalen er opakt mediert.

I samband med stemme, mediering og prosessar som endrar lyden sin timbre vil eg også nytte omgrepet *sound*. Dette omgrep er i høgaste grad internalisert i populærmusikkterminologien, og vert mellom anna hyppig nytta i journalistiske tekstar. Eg vil difor ikkje freiste ei omsetjing av termen. Sound er likevel eit komplekst omgrep med varierende bruksområde. Det er difor viktig å avgrense noko. I *Eстетiske perspektiver på populærmusikk* definerer Anne Danielsen sound slik:

Sound er en *generaliserende* beskrivelse av den klanglige helheten i en låt, en plate eller et band. Den kan forstås som det samlede resultatet av instrumentering, arrangement og produksjon og har blant annet vært definert som "grundkaraktären hos alla musikaliska element som den framträder i ett mycket kort tidsavsnitt i musiken, men som sätter sin prägel på ett längre sammanhängande avsnitt"<sup>76</sup>.

Vidare påpeikar ho også sound i denne definisjonen er noko som kan gripast i eit kort tidsavsnitt og at den gjer seg til kjenne med ein gong<sup>77</sup>. Hans T. Zeiner-Henriksen skriv også om sound. I *The «PoumTchak» Pattern: Correspondences Between Rythm, Sound, and Movement in Electronic*

---

<sup>74</sup>Lacasse 2000: 4

<sup>75</sup> Lacasse 2000: 10

<sup>76</sup>Danielsen 2002: 148

<sup>77</sup>Danielsen 2002: 148

*Dance Music* presenterer han tre forskjellige bruksområde for omgrepet. I denne oppgåva verkar følgjande måte mest relevant:

«Sound» as a descriptor of a more neutral totality (regarding references to specific sound sources or qualities) comprising all of the musical elements in an event, including several instruments sounding together. This practice is related primarily to the mixing process<sup>78</sup>.

I den mainstreame populærmusikken er miksing og studioeffektar grunnleggjande i etableringa av sound. Oppskrifta eller rammene for poplåtar er ofte relativt standardisert. Difor kan klanglege kvalitetar og sound vere ein fin måte å vise personleg preg på. Dette er også høve når det kjem til Lady Gaga sin musikk. Trass i at sound i aukande grad har blitt ein relevant diskurs innanfor populærmusikken har det likevel vist seg utfordrande å utvikle vitskapleg metode kring fenomenet. Hans T. Zeiner-Henriksen skriv:

In the recording process, and especially through the development of more powerful recording technologies, qualities of sound that are not in fact easily notated become front and centre. Though many popular music scholar acknowledge this to be true, relatively few studies have broken ground in this field so far<sup>79</sup>.

Det er gjerne utfordrande å separere dei forskjellige klanglege kvalitetane sounden er samansett av. Dette kan vere ein av grunnane til at sound kan vere utfordrande å analysere. Eg vil likevel freiste ei soundanalyse av Lady Gaga sin vokal ved hjelp av sonogram som visuelle representasjonar. Trass i at vokalen berre er ein liten del av Lady Gaga sin heilheitlege sound, er det nemneverdige skilnadar i det estetiske preget på «Paparazzi» og «Telephone». Dei to vokalspora er miksa og mediert på forskjellige måtar og med forskjellig utgangspunkt. Dette ynskjer eg å påvise visuelt.

For å kunne seie noko meir om korleis vokalen til Lady Gaga er mediert kjem eg i hovudsak til å nytte to innfallsvinklar. Som nemnt kan det vere utfordrande å analysere reine musikalske tekstar frå ein populærmusikkvitskapleg ståstad. Medan tradisjonelle musikkvitskaplege analyser gjerne har teke utgangspunkt i notert musikk, tek populærmusikkvitskaplege analysar i større grad utgangspunkt i innspelningar. Ein kan transkribere populærmusikkinnspelningar, men notebiletet aleine vil truleg ikkje fortelje oss alt vi treng å vite om musikken. I dette høve er øyret det beste hjelpemiddelet vårt, og gjennom ei auditiv, deskriptiv analyse eg snart vil freiste å identifisere forskjellige studioeffektar i Lady Gaga sin musikk. Som tidlegare nemnt har populærmusikkvitskapen trass i utfordringar utvikla fleire tenlege analyseverktøy i seinare tid. Computerbaserte hjelpemiddel som sonogram er døme på dette. Ved å analysere styrken i forskjellige frekvensband og illustrere det grafisk gjev sonogrammet ein visuell representasjon av

<sup>78</sup> Zeiner-Henriksen 2010: 205

<sup>79</sup> Zeiner-Henriksen 2010: 202

ferkvensinformasjonen og overtonespekteret i lyden<sup>80</sup>. Hans T. Zeiner-Henriksen presenterer ei nærmare forklaring på korleis sonogrammet fungerer:

The computer program analyzes this file (using FFT, or «fast Fourier transform» algorithms) and displays the result as a graph, with frequency on the vertical axis and time on the horizontal axis. Dynamics are displayed through degrees of density in the colouring. Harmonic sounds appear with the fundamental tone (with most density) lowest and with its harmonics an identical lines above<sup>81</sup>.

Sonogrammet er altså ei visuell framstilling av frekvensinnhaldet i ein lyd, men tid langs x-aksen og frekvens langs y-aksen. Som Zeiner-Henriksen påpeiker, er sonogrammet basert på ei FFT (fast fourier transform) analyse. Eg vil nytte sonogram i samband med soundanalyse av enkeltlydar. Ved å visualisere lyden vil eg vise til Lady Gaga sin aukande bruk av medieringsteknologi, samt bruken av enkelte sentrale studioeffektar. Som sagt kan soundanalyse vere eit utfordrande felt, særskilt om ein ynskjer å isolere enkelte lydar frå den ferdigmiksa heilskapen. Grunnen til at eg i det heile kan framstille den isolerte vokalen i sonogram, er at det finnast reine vokalspor frå dei to låtane. Når artistar tillet andre musikarar å remixe låtane deira, legg dei ofte ut såkalla *stems tracks* til nedlasting. Ein stem er eit isolert lydspor som ikkje er miksa saman med dei andre lydspora som utgjer den heilheitlege låten. Sidan desse filene oftast er lagt ut med løyve frå artisten held dei også høg kvalitet. Det er slike stems som er utgangspunktet for denne analysen<sup>82</sup>. Utan desse hadde ein ikkje kunna hente den same informasjonen ut av sonogramma.

### «Paparazzi»

Som tidlegare nemnt vert ikkje medieringsteknologien brukt som estetisk verkemiddel i «Paparazzi» i like stor grad som i «Telephone». Framstillinga av vokalen er relativt organisk, og medieringsteknologien som vert nytta pregar ikkje vokalsounden nemneverdig. Sambandet mellom stemma og kroppen er i høgaste grad tilstades, moglegeins også freista forsterka ved bruk av effektar. I sjangrar som pop, hip hop og elektronisk dansemusikk nyttar ein gjerne studioeffektar som kompositoriske og estetiske verkemiddel på lik linje med instrument. Sidan dette ikkje er tilfelle når det kjem til «Paparazzi» sitt vokalspor, vil eg karakterisere denne medieringa som transparent. Som Brøvig-Hanssen påpeikar må dette likevel ikkje forvekslast med fråvær av medieringsteknologi. Trass i at medieringa er transparent, er medieringsteknologien alltid tilstades i studioprossesert musikk.

---

80 Sonogramma i denne oppgåva er laga i programvara Amadeus Pro.

81 Zeiner-Henriksen 2010: 11

82 <http://www.acapellas4all.com/>

Når ein lyttar til stem tracket frå «Paparazzi» let det seg godt gjere å identifisere studioeffektar ved hjelp av øyret. Dei mest framtrедande effektane er *delay* og *reverb*, eller ekko og romklang. I ein populærmusikalsk kontekst er dette sær vanlege effektar både når det kjem til stemma og andre instrument. Det er ikkje nokon tvil om at lyden er prosessert, men vi er likevel så van med desse effektane at dei ikkje fangar merksemda vår nemneverdig når dei er nytta i moderate mengder. Skulle ein derimot ha rekontekstualisert desse effektane og overført dei til ein annan sjanger, kunne resultatet fort blitt karakterisert som opakt. Eit døme på ein slik sjanger er den akustiske protestvisesjangeren frå 60-talet. Som Simon Frith påpeika i artikkelen *Art versus technology: the strange case of popular music*, tok aktørar innafor denne sjangeren avstand frå teknologiske nyvinningar. Dette fekk Bob Dylan oppleve då han gjekk over frå å spele akustisk til å spele elektrisk:

The democratic structure of the folk community was thus unable to survive a situation in which the singers came to monopolize the new means of communication – electrical power. By 'going electric' Bob Dylan embraced all those qualities of mass culture the folk movement had rejected – stardom, commerce and manipulation<sup>83</sup>.

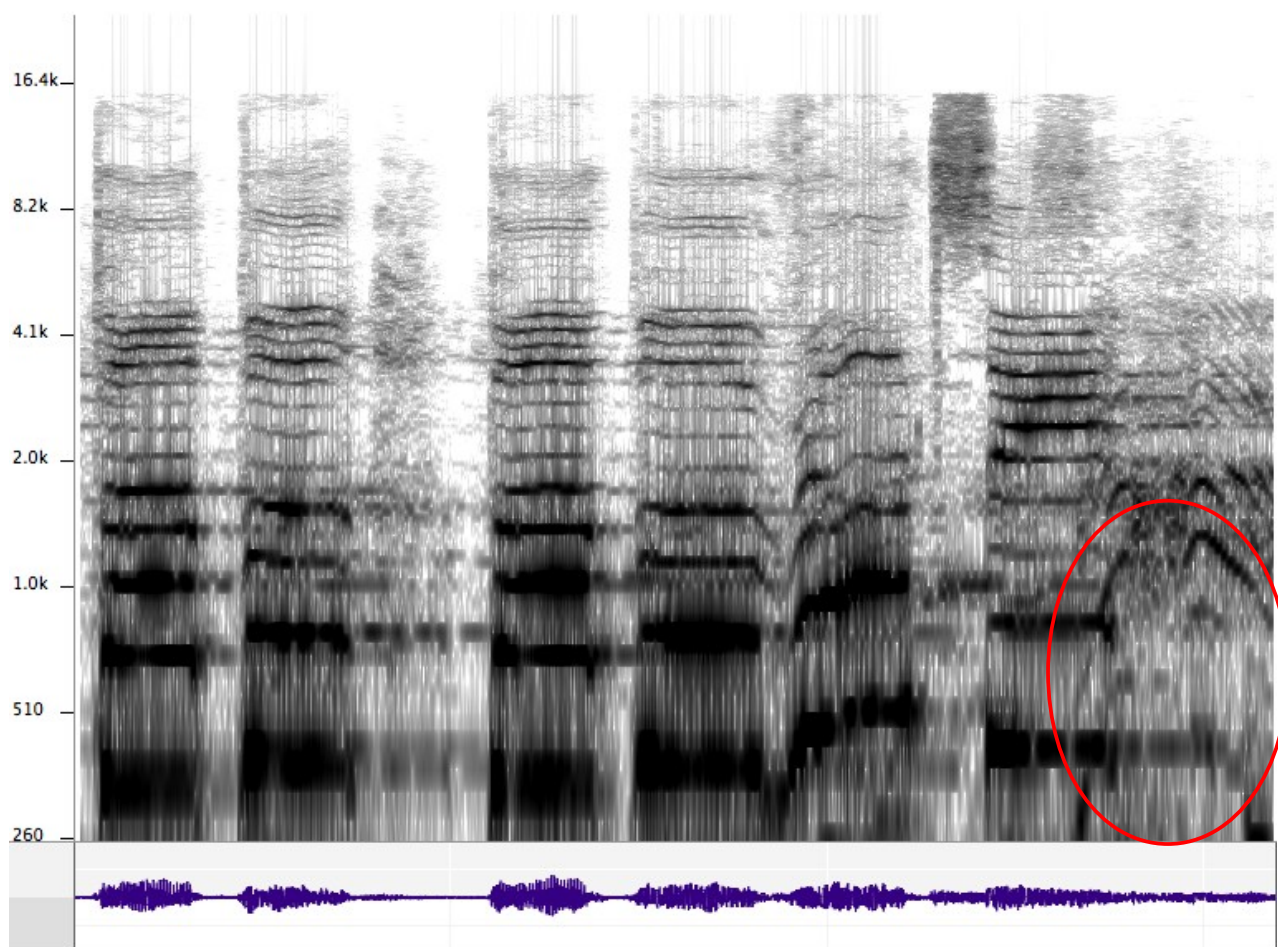
I dette høve var dei estetiske retningslinjene for sjangeren kraftig forankra i tankegodset som prega scena. At Dylan gjekk over til å spele elektrisk vart difor nærmast oppfatta som eit svik. Denne anekdoten tener difor som eit godt døme på korleis sjangerestetikk og kodeforståing er grunnleggjande om ein skal drøfte graden av mediering i eit musikalsk uttrykk.

Nedanfor kan ein sjå sonogram og amplitudegraf frå eit utdrag av «Paparazzi» sitt vokalspor. Denne framstillinga representerer frekvensinformasjonen i «Paparazzi» frå ca. 0:47 – 0:50 (min.). Dei mørke felte nederst i biletet viser melodilinja i refrenget der Lady Gaga syng «pa-pa -pa-pa-raz-zi». Dei mørke felte vertikalt over melodilinja er overtonar. Det er vanskeleg å seie om informasjonen i sonogrammet hadde endra seg dersom ein hadde fjerna bruken av delay og reverb, men ettersom bruken av desse effektane er moderat hadde truleg framstillinga vore relativt lik. Sonogrammet synleggjer altså ikkje bruken av studioeffektar nemneverdig. Ein kan likevel sjå eit unntak nedst i høgre hjørne. Innanfor den raude ringen ser vi den einaste studioeffekten som skil seg nemneverdig ut i vokalmiksen. Etter at Lady Gaga syng «pa-pa -pa-pa-raz-zi» vert der ropt «ya-ha». Dette samplet ligg mykje lenger bak i lydbiletet enn hovudvokalen, men det er likevel tydleg grunna sine særskilde klanglege kvalitetar. Samplet skil seg også ut i frå resten når ein ser på sonogrambiletet. Ropet er mediert med eit filter som tek vekk enkelte frekvensar, truleg eit såkalla telefonfilter. Ein

---

83Frith 1986: 265

kan sjå at enkelte frekvensar er fjerna ettersom overtonespekteret er meir utydleg her enn på dei andre tonane. Etter sounden på samplet å døme, er det også truleg vrent etter filtrering.

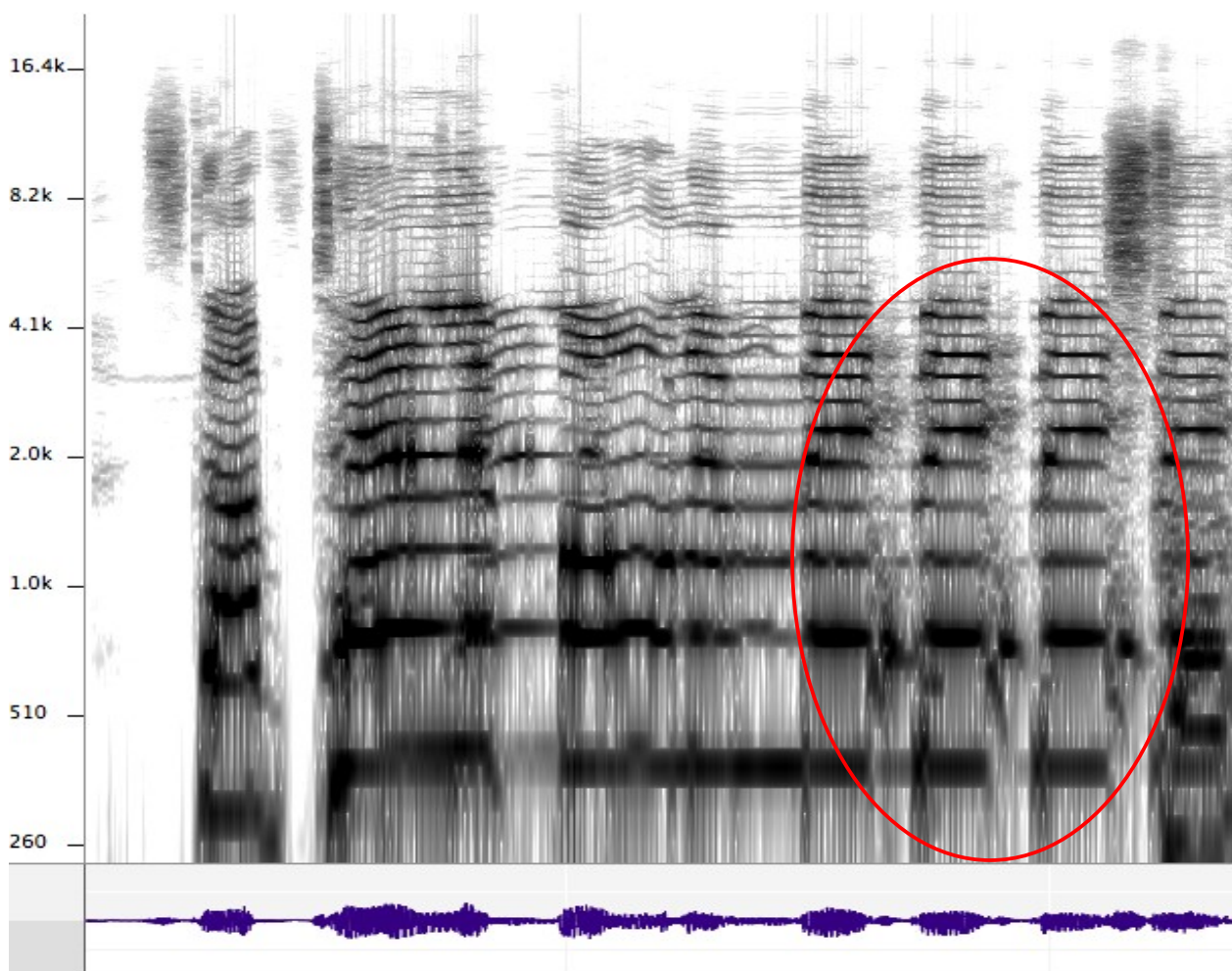


Figur 14: Sonogram «Paparazzi».

### «Telephone»

Samanlikna med «Paparazzi» kan vokalsporet til «Telephone» seiast å ha eit meir opakt preg. Medieringsteknologien er tydleg i det musikalske uttrykket og studioeffektar vert nytta som estetiske verkemiddel og kompositoriske verkty. Stemma er tidvis kraftig manipulert noko som gjer at den i mindre grad konnoterer den fysiske kroppen. *Glitch*, eller glitcheffektar er særskilt mykje nytta. I Glitchestetikken nyttar ein medvite lydar som tradisjonelt har blitt sett på som forstyrrende i lydbiletet. Eit døme på slike effektar i «Telephone» er *retriggering*. Ved å klippe eit sample frå

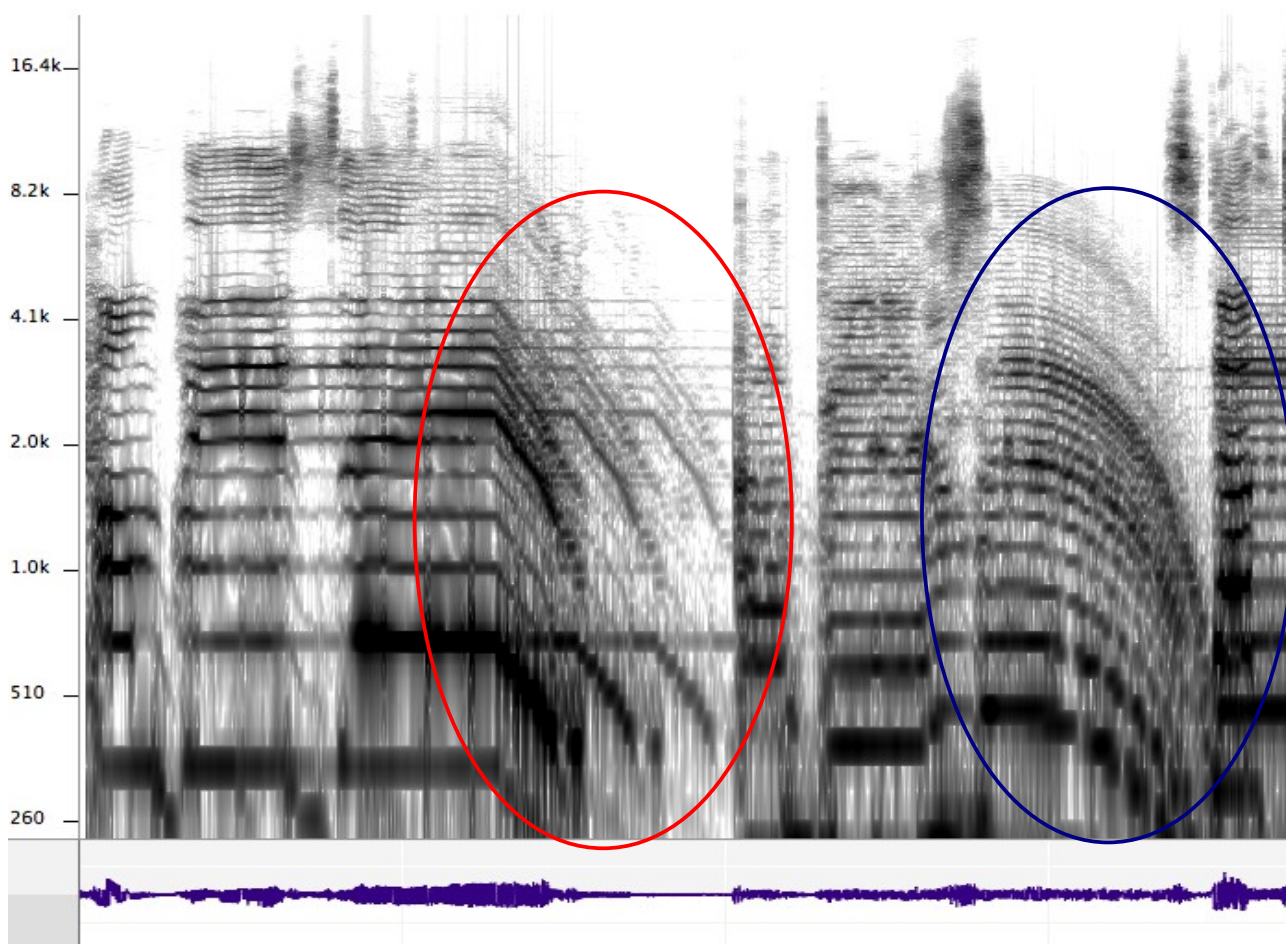
vokalen og repetere dette ei viss mengde gongar innanfor ei viss tidsramme reproduserer denne effekten lyden av ei CD-plate som hakkar. Dette er også ein effekt som let seg framstille i sonogram. Figuren nedanfor representerer frekvensinformasjonen i «Telephone» sitt vokalspor frå ca. 1:07 – 1:09. Lydane ein ser i dette sonogrammet er eit *retrigga* sample av Lady Gaga si stemme «Eh-eh-eh-eh-eh». Sidan vokalsporet i «Telephone» lagvis er sett saman av forskjellige spor med forskjellige effektar vert også sonogrammet noko grumsete. Innanfor den raude ringen kan ein likevel tydeleg sjå det *retrigga* samplet. Ettersom frekvensinformasjonen, overtonespekteret, og attacket er identisk i framstillinga av alle dei tre lydane kan ein konkludere med at det er same lyd. Om ein skulle repetert denne lyden ved hjelp av stemma i staden for ved hjelp av sampling ville den umogleg kunne gjenskapast identisk. Mellomromma mellom tonane indikerer også digital klipping og liming.



Figur 15: Sonogram med retrigging i «Telephone».



Figuren nedanfor representerer frekvensinformasjonen i «Telephone» sitt vokalspor frå ca. 01:11 – 01:15. Dette sonogrammet framstiller ein annan glitch-effekt som vert mykje nytta i «Telephone», nemleg *pitch bends*. Denne effekten vert nytta for å modifisere tonehøgda eller pitchen i ein given lyd. I sonogrammet nedanfor kan ein tydeleg sjå kvar frekvensane digitalt og gradvis vert seinka. Representasjonen av pitch bend-effekten innanfor den raude ringen er imidlertid ikkje heilt lik representasjonen av pitch bend-effekten innanfor den blå ringen. Ein tenkjeleg grunn til dette kan vere at lydkurva i den raude ringen vert skrudd noko saktare nedover enn lydkurva i den blå. Ein ser i alle høve korleis tonen og overtonespekteret glir meir gradvis nedover. Innanfor den blå ringen er bendinga gjort så hurtig at alt skjer i ei samanhengande rørslе. Denne representasjonen viser bruken av digitale verktøy særskilt tydeleg.



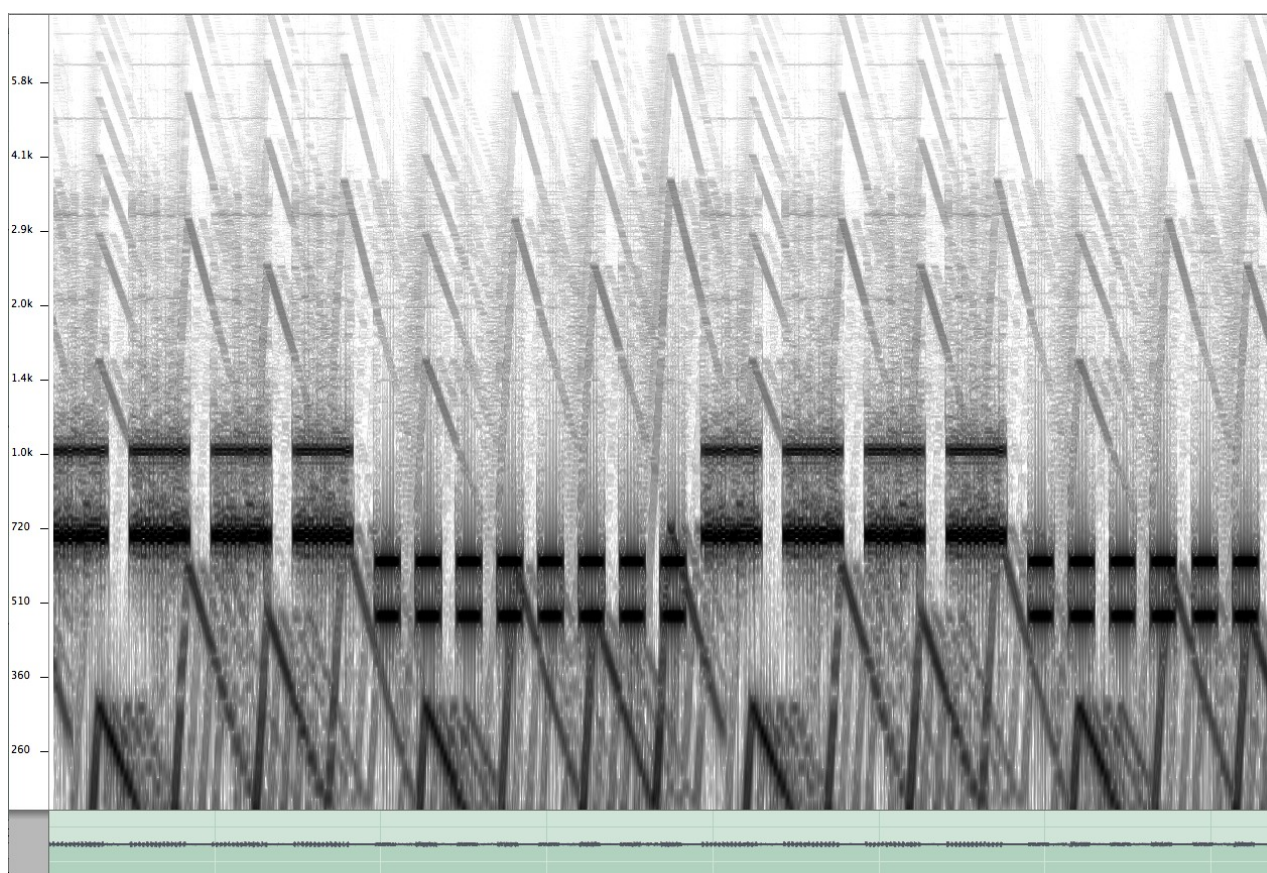
**Figur 16: Sonogram med pitch bends i «Telephone».**



«Telephone» inneheld også ei rekkje sample som ikkje er framstilt med utgangspunkt i stemma. Dømer på dette er diverse telefonlydar som må kunne seiast å dukke opp hyppig. Med tanke på den heilskaplege sounden bidreg sample-bruken til ei ytterlegare tydeleggjering av medieringsteknologien. Sonogrammet nedanfor viser frekvensinformasjonen på eit av sampla i «Telephone» 1:19 – 1:34, som ligg i bakgrunnen når Lady Gaga syng:

Can call all you want, but there's no one home, and you're not gonna reach my telephone. Out in the club, and I'm sipping that bubb, and you're not gonna reach my telephone.

Samplet består av ringetonar etterfylgt av opptattsignal, så samplet underbyggjer såleis teksten. Som ein ser i sonogrammet, er telefonlydane tydleg teknologisk framstilt. Det er mellom anna liten tvil om att klipp og lim-verkty er nytta. Samplet inneheld også ein futuristisk synth-lyd med kvalitetar som minnar om pitch-bending. Synth-lyden med tilhøyrande overtonar visast i sonogrammet i dei vertikale toppane som rører seg opp og ned i biletet.



**Figur 17: Sonogram med telefon sample i «Telephone».**

I tillegg til dei allereie påviste effektane kan det også nemnast at «Telephone» prega av fleire *glitcheffektar* som ikkje like lett let seg framstille i sonogram. I tillegg vert også effektar som til dømes panorering, delay, reverb og vring nytta. Den samla effektbruken har mykje å seie for «Telephone» sin vokal-sound, og samanlikna med «Paparazzi» må «Telephone» seiast å vere opakt mediert når det gjeld bruken av medieringsteknologi.

### *Mediert subjektivitet*

Som eg allereie har vore inne på innleiingsvis er stemma ladd med ei rekkje konnotasjonar. Den konnoterer utan tvil den fysiske kroppen og ei rekkje ulike identitetskategoriar. Alt etter korleis ein brukar den konnoterer den også kjensler. Stemma er altså i høgste grad meiningsberande. I forlenginga av dette er det interessant å merkje seg korleis ein aktivt kan bruke studioproduksjon og effektar som eit ledd i konstruksjonen og performativiteten av subjektivitet. Stan Hawkins skriv:

[...]vocalization is a prime mediator of identity construction, connoting subjectivity through regularized norms that become the trademark of the artist. [...]The mediatory power of the voice and its idealized position in popular styles has everything to do with studio production and technological processing, which not only reinforces but also transforms vocal features. The recording is a reconstruction of subjectivity. And, defined through its relationship with everything else in the mix, vocal presence is projected in countless ways<sup>84</sup>.

Stemma i «Telephone» er i høgste grad modifisert og som tidlegare nemnt fører dette også til at konnotasjonane endrar seg. Medan ein gjennomgåande høyrer kroppen når ein lyttar til vokalsporet til «Paparazzi» vil eg hevde at vokalsporet til «Telephone» i større grad konnoterer noko mekanisk. Effektar som mellom anna retriggering gjev vokalen eit statisk og posthumant preg. Fleire stadar er også stemma modifisert på ein måte som minner om ein ringande telefon. Desse lydane konnoterer verken ein kropp eller særskilde kjensler. Sett i samanheng med korleis Lady Gaga gjer posthumane subjektivitetar ved hjelp av teikn og symbol i visuell estetikk, er det interessant å merkje seg korleis ho også brukar musikk og medieringsteknologi. Som eg har vore inne på tidlegare, framstiller musikkvideoen til «Telephone» Lady Gaga som mekanisk og sjellaus. Hemnmotivet står i fokus, og utan teikn på empatiske kjensler utfører ho massedrap. Ettersom handlinga overlappar, må musikkvideoen til «Telephone» sjåast i samanheng med musikkvideoen til «Paparazzi». Her er Lady Gaga framstilt som ein robot, eller eit maskinmenneske, og drapsmentaliteten står like sterkt.

---

<sup>84</sup>Hawkins 2009: 142

Den opake medieringa som følgjer med vokalen til «Telephone» konnoterer maskiner og telefonar. Den forsterkar med andre ord subjektivitetskonstruksjonen vist i musikkvideoane ytterlegare. Med utgangspunkt i dette vil eg hevde at medieringa av stemma spelar ei avgjerande rolle i Lady Gaga sin konstruksjon av subjektivitet. Den største skilnaden i vokal-sound frå «Paparazzi» til «Telephone» er at sambandet mellom stemma og kroppen er meir tvitydig i sistnemnde. I forlenging av dette er også kjensla av intimitet svekka. I kva grad dette er tilfeldig er vanskeleg å seie. Endringa i musikalsk estetikk stemmer i alle høve godt overeins med endringa i visuell estetikk. Det kan difor tenkjast at dette er eit medvite val frå artisten si side.

### *På utkikk etter noko autentisk?*

Innleiingsvis spurde eg om det også i vår tid kan verke forstyrrende når ein skil stemma frå kroppen ved hjelp av teknologi. Dette spørsmålet finnast det truleg ei rekkje ulike svar på. Den subjektive lyttaropplevinga vil variere, og kode – og sjangerfortrulegheit vil spele ei avgjerande rolle i korleis ein oppfattar uttrykket. Uavhengig av sjangerpreferansar, har eg allereie hevda at ein opakt mediert vokal på sett og vis kan vere med på å fjerne det intime sambandet mellom vokalist og lyttar. Ein opakt mediert vokal vil sjølvstundt likevel kunne formidle kjensler, men det kan tenkast at det er enklare både å identifisere og å identifisere seg med kjenslene som vert formidla dersom sambandet med kroppen er tydeleg. Leitinga etter kjensler eller noko «ekte» i lyttaropplevinga fører oss inn i diskusjonen kring autenticitet. Allan F. Moore skriv: «The authentic is what we trust because it issues from integrity, sincerity, honesty»<sup>85</sup>. Spørsmålet kring autenticitet har lenge vore sentralt i drøftinga av populærmusikk. Om ein drøftar musikalsk kvalitet er det kanskje ein særskilt framtrekande faktor. Påstandar knytt til i kva grad artistar er autentiske eller ikkje er difor godt forankra i musikkjournalistikken, men diskursen er også sentral i akademien. I artikkelen *Vocal Performance and the Projection of Emotional Authenticity* skriv Nicola Dibben følgjande:

One of the most important elements of pop music culture is the star, and one of the predominant ways in which vocal performances of contemporary popular music are understood is in terms of the communication of authentic emotion through that star. Belief in a singer's authenticity reflects one of the most prevalent ideologies of music creation and reception and of the person in contemporary society – the idea that people have an inner, private core<sup>86</sup>.

Dibben påpeikar her at diskusjonen kring autenticitet gjerne heng saman med tanken om menneske har ei privat, indre kjerne. Dette er eit interessant punkt som eg vil komme attende til om litt. Simon

---

<sup>85</sup>Moore 2001: 199

<sup>86</sup>Dibben 2009: 317

Frith diskuterer også populærmusikk og autentisitet i *Art versus technology*. Her skriv han om korleis tilføyinga av nye teknologiske verkemiddel ved fleire høve har fått publikum og kritikarar til å reagere. Han nemner også korleis sjangrar og artistar ofte vert promotert som noko ekte eller autentisk.

Rock'n'roll, rythm'n'blues and punk were all, in their turn, experienced as more truthful than the pop forms they disrupted. And in each case authenticity was described as an explicit reaction to technology, as a return to the 'roots' of music-making – the live excitement of voice/guitar/drum line-ups. The continuing core of rock ideology is that raw sounds are more authentic than cooked sounds<sup>87</sup>.

Som Frith påpeikar, heng tanken om det autentiske ofte saman med ei avvising av massekultur eller teknologiske nyvinningar. Ein må attende til røtene for finne det ekte uttrykket. Eit godt døme på dette er estetikken som prega den britiske punken. Dyrt utstyr og skolerte musikarar vart forkasta. Det rå uttrykket som oppstod i forlenginga av dette vart omtala som ekte og ærleg. Punken bar altså med seg ei oppfatning av autentisitet. Indie-rock er eit anna godt døme. Den musikalske estetikken medfører ein skranglete eller *lo-fi* sound som fleire band og artistar baserer uttrykket sitt på. Tanken om, eller framstillinga av dette uttrykket som autentisk ligg også djupt forankra hjå både publikum og kritikarar.

Med tanke på kva uttrykk som vanlegvis konnoterer autentisitet er det interessant å føre diskursen over på Lady Gaga. Ettersom ho stadig reinkarnerer seg sjølv kan leitinga etter noko ekte, privat eller essensielt synast problematisk. På ei anna side uttalar ho stadig at dei tallause einskilte representasjonane kun er uttrykk på kven ho eigentleg er. Ho er «født slik», noko fansen tilsynelatande ser på som ei sanning. Ho gjev også stadig uttrykk for at ho har høg arbeidsmoral, sterk integritet, og framstår som oppriktig og ærleg i intervjusamanheng. Dette kan nok medverke til at delar av publikum ser på ho som autentisk. Når ein fører diskusjonen over på musikken vert likevel biletet meir komplekst. Musikken til Lady Gaga er i høgaste grad kommersiell. Innanfor autentisitetsdiskursen har det masseproduserte og kommersielle på mange måtar fungert som motsetnadar på tanken om det autentiske. Denne distinksjonen bør kanskje sjåast som noko banal. Alan F. Moore tek føre seg denne problemstillinga:

While the question of why particular (groups of) listeners give value to some musical experiences above others may depend on what music connotes or denotes, it also depends on how the musical experience is constructed around a basic perceived distinction which may be summarized as mainstream/margin, centre/periphery or, in its most powerful historical formation, as pop/rock. [...] Objectively speaking, of course, the commercial/authentic polarity is illusory, since all mass-mediated music is subject to commercial imperatives, but what matters to listeners is whether such a concern appears to be accepted, resisted, or negotiated with, by

---

<sup>87</sup>Frith 1986: 266

those to whom they are listening, and how<sup>88</sup>.

Den kommersielle popmusikken har altså aldri konnotert autentisitet, sjølv om mykje av rockerepertoaret må seiast å vere kommersielt i like stor grad. Massekultur og tanken om autentisitet har ikkje latt seg foreine. Som følgje av dette ser mange på popartistar som posørar utan evne til å formidle noko av substans. Tanken om at popartistar utelukkande er styrt av ein pengesterk bransje er også ei populær oppfatning. I kva grad desse oppfatningane har rot i røynda vil variere, men det er viktig å poengtere at biletet ikkje er like svart – kvitt som det ofte vert framstilt.

For å vende attende til medieringa av populærmusikkvokalen er *autotune* eit godt døme på ei teknologisk nyvinning som har blitt kraftig kritisert. Sjølv om denne effekten ofte kan lesast som eit kompositorisk verkty eller eit estetisk verkemiddel, blir vokalistar som nytta autotune stadig skulda for å ikkje kunne synge reint. Tuning er sjølv sagt eit viktig bruksområde, men det er på ingen måte det einaste. Denne typen mediering har med andre ord nærmast blitt karakterisert som inautentisk. Autotune er også eit godt døme på medieringsteknologi som modifierer stemma til det ugjenkjennelege. I kva grad dette framleis kan verke forstyrrande trur eg er knytt til i kva grad lyttaren leitar etter noko autentisk i musikken. I løpet av dei seinare åra har bruken av autotune og liknande soundmodifiserande effektar utan tvil auka. Innanfor sjangeren Lady Gaga representerer er denne estetikken vanleg, og ein innforstått lyttar vil truleg ikkje reagere. Det er likevel viktig å poengtere at vokalen i «Telephone» representerer eit lausare samband til den fysiske kroppen enn vokalen i «Paparazzi». Den intime relasjonen er utan tvil svekka, og uttrykket konnoterer kanskje ikkje autentisitet i like stor grad.

Stemma sin meiningsberande funksjon er udiskutabel. Den transparent medierte vokalen og den opak medierte vokalen er likevel ladd med forskjellige konnotasjonar. Sidan vokalen i «Paparazzi» tydleg konnoterer ein kropp kan ein også lettare gjere seg opp ei meining om personen kroppen tilhøyrer. I forlenging av dette kategoriserer ein og tileignar stemma identitetskategoriar. Ettersom vokalen i «Telephone» utdyggyr sambandet til kroppen gjev den også andre konnotasjonar. Det vert difor vanskelegare å plassere artisten innanfor stabile identitetskategoriar. Dette i seg sjølv er interessant og viser nok ein gong korleis Lady Gaga transcenderer oppfatninga av kva det vil seie å vere, ikkje berre kvinne, men også menneske.

---

88Moore 2001: 199

# Oppsummering og konklusjon

## *Født slik eller blitt slik?*

Med forskjellige innfallsvinklar, har denne oppgåva freista å gå i saumane på korleis Lady Gaga konstruerer subjektivitet. Bruken av posthuman estetikk, teknologiske verkemiddel samt performativiteten av kjønn og seksualitet har vore sentrale tema. Analyseobjekta mine har også blitt drøfta i lys av diskusjonar kring feminisme og autentisitet. Det teoretiske og metodologiske utgangspunktet har vore interdisiplinært, men hovudvekta har stamma frå kulturstudie og populærmusikkforskning. Eg vil no oppsummere resultata eller drøftingane mine i dei einskilte kapitla.

Gjennom semiotisk og intertekstuell analyse og tolking av teksten sine kulturelle kodar, tok kapittel to særskilt føre seg representasjonen av kjønn og seksualitet i musikkvideoen «Telephone». Eg ynska å seie noko om korleis kjønn og seksualitet vert konstruert og korleis dette gjer seg gjeldande i det visuelle. Eg drøfta også konstruksjonen av kjønn med utgangspunkt i queerteori og i lys av ein feministisk diskurs. Her tok eg mellom anna opp tema som drag og det mannlege blikket. Eg konkluderte med at Lady Gaga til dels greier å lausrive seg frå eit mannleg blick ettersom maktperspektivet og subjektivitetskonstruksjonen bryt med den heteronormative kvinnerolla. Noko av det eg tykkjer er mest spennande med drøftinga i dette kapittelet er korleis Lady Gaga overspeler feminitet i enkelte av scenene. Ettersom denne representasjonen minner om ein drag queen performance, konkluderte eg også med at den konnoterer ei underliggjande maskulinitet. Eit spørsmål frå dette kapittelet eg kunne tenkje meg å drøfte vidare, er korleis musikkvideoar i populærmusikksjangeren kan utfordre det patriarkalske hierarkiet utan framstillinga makt eller vald.

I kapittel tre diskuterte eg Lady Gaga sin visuelle estetikk og korleis denne er relevant for konstruksjonen av subjektivitet. Eg tok særskilt utgangspunkt i monstrøse og posthumane verkemiddel og kva denne estetikken kan konnotere. Kapittelet fungerer på mange måtar som ei

tidslinje. Eg ynska å vise korleis representasjonen av Mother Monster, Lady Gaga sitt monstrøse alterego, stadig har gjort seg meir gjeldande, og korleis alteregoet fyrst vart konstruert og presentert i musikkvideoen «Paparazzi». Drøftingane i dette kapittelet tok føre seg i kva grad Lady Gaga dekonstruerer identitetskategoriar som kjønn, seksualitet og menneskelegheit ved å tileigne seg eigenskapar og kroppslege trekk som konnoterer noko umenneskeleg. Eg konkluderte med at Lady Gaga sin visuelle estetikk i varierende grad bidreg til å transcenderer den heteronormative oppfatninga av kjønn og seksualitet, og korleis dette bør knytast til eit kapitalistisk styrt kroppsideal. Til liks med kapittel to, kunne også dette kapittelet vore interessant å diskutere vidare i lys av ein maktdiskurs. Her kunne det mellom anna vore interessant å drøfta identitetskategoriar med utgangspunkt i ein interseksjonell diskurs.

Til liks med dei føregåande kapitla, tek også kapittel fire føre seg konstruksjonen av subjektivitet. Den musikalske teksten stod i fokus i dette kapittelet, og eg ynskja å diskutere korleis stemma kan vere eit viktig ledd i subjektivitetskonstruksjonen. Gjennom å sjå på bruken av medieringsteknologi og studioeffektar på Lady Gaga sin vokal, poengterte eg korleis den posthumane estetikken også gjer seg gjeldande i det musikalske, samt korleis denne estetikken i aukande grad har gjort seg gjeldande. Ved hjelp av sonogram samanlikna eg vokalsounden i «Paparazzi» frå *The Fame* med «Telephone» frå *The Fame Monster*. Med utgangspunkt i Ragnhild Brøvig-Hansen sine omgrep transparent og opak mediering, diskuterte eg skilnadane i bruk av studioeffektar og korleis dette bidreg til å skilje stemma frå kroppen. Til sist drøfta eg analyseobjekta mine i lys av ein autentisitetdiskurs. Her konkluderte eg med at eit lausare samband til kroppen kan vere med på å konnotere ei inautentisitet, men at dette må sjåast i samanheng med sjanger og kodefortrulegheit.

Då Lady Gaga slapp singelen «Born This Way» i 2011 vart eg skuffa. Dette var ein noko overraskande reaksjon ettersom Lady Gaga ikkje naudsynleg er den artisten eg høyrer mest på til ei kvar tid. Det visuelle har alltid vore den viktigaste komponenten i min fascinasjon for henne. Eg har likevel verdsett den fengande popformelen største delen av repertoaret hennar baserer seg på, ettersom den etter mitt syn er ei perfekt brikke i den audiovisuelle heilskapen. Det skal også seiast at skuffelsen vart tona noko ned etter at eg såg den tilhøyrande musikkvideoen. Som tidlegare nemnt bidreg alltid det visuelle til alternative tolkingar av det musikalske hjå Lady Gaga, og musikkvideoen til «Born This Way» er på mange måtar kompleks. Trass i at videoen stod til forventningane, var det framleis noko som skurra i øyrene mine. Ettersom populærmusikkanalyse stadig gjev meg nye perspektiv på ting, vart eg inspirert til å gå i saumane på min eigen reaksjon.

Ved fyrste gjennomlytting framstod altså «Born This Way» sær problematisk. Utgangspunktet for denne oppfatninga ligg i tonespråket og i det tekstlege innhaldet. Eg har skrivne mykje om korleis visuelle teikn og symbol kan konnotere forskjellige identitetskategoriar. Slike teikn finn ein også i det musikalske. For meg har Lady Gaga alltid vore ei personifisering av ein konstruktivistisk tankegang. Ved å så til dei grader konstruere seg sjølv for så å rekontekstualisere og endre konstruksjonen fortløpande, kommuniserer Lady Gaga at ein kan vere nett den ein sjølv vil. Ho viser at identitet er performativt, at ein er sin eigen skapar, og at ein kan gjere det omatt og omatt. Lady Gaga passa difor perfekt inn i mi antiessensialistiske oppfatning av kjønn, seksualitet og etnisitet. Dette var utslagsgivande for den sterke, musikkvitskaplege fascinasjonen eg etterkvart utvikla kring ho som artist. For å ytterlegare forklare min fascinasjon for Gaga er det også verdt å nemne tidspunktet ho dukka opp på. I vakuumet som oppstod etter Annie Lennox, Madonna og liknande kvinnelege artistar verka det lenge som at populærmusikken kun bekrefta eit stadig meir reaksjonært og heteronormativt syn på kjønn og seksualitet. Lady Gaga var raskt ute med å gjere skam på dikotomiane og vise at ho ikkje svarar til nokon. Dette gjorde ho også på ein ytst teatralisk og flamboyant måte. For min del framstod Gaga difor som eit meir enn etterlengta friskt pust, og ho kom som bestilt. Med eitt var den kommersielle popmusikken spennande att, og Gaga-effekten smitta over på andre artistar.

For å vende attende til min sterke reaksjon på «Born This Way», hadde den som sagt utgangspunkt i tonespråk og tekst. Tittelen seier eigentleg sitt. Frå å aktivt vise korleis identitet og subjektivitet vert konstruert opplevde eg at Lady Gaga gjekk bort i frå dette. Med linjer som desse kommuniserte med eitt Gaga at kjønn, seksualitet og etnisitet er medfødt og statisk:

I'm beautiful in my way, cause god makes no mistakes, I'm on the right track baby, I was born this way. [...] No matter black, white or beige, chola or orient made, I'm on the right track baby, I was born to be brave.

Ho gjekk med andre ord frå å vere ambassadør for eit antiessensialistisk identitetssyn til å fokusere på mennesket sin medfødde, indre essens. Det musikalske bidrog ytterlegare til å støtte denne oppfatninga. Musikalsk sett har Gaga alltid kommunisert med ei brei, kommersiell gruppe. «Born This Way» har imidlertid eit sterkt ladd tonespråk som gjer konnotasjonane til homoseksualitet overtydlege. På denne måten verka det nærmast som at ho vendte seg bort i frå det breie publikummet for å fokusere direkte på ei smalare gruppe.

Populærmusikkvitskapen viser gong på gong at ein ikkje kan ta musikken ut av samfunnet og at den kulturelle konteksten har alt å seie for oppfatninga av det musikalske produktet. Med dette i



bakhovudet har mitt syn på «Born This Way» gradvis endra seg i positiv retning. Då Forbes Magazine offentliggjorde si årlege liste over verda sine hundre mest mektige kvinner i 2010, hamna Lady Gaga på topp ti i godt selskap med mellom anna Michelle Obama, Oprah Winfrey og Hillary Clinton. Dette er utan tvil med på å understreke kor mykje definisjonsmakt artistar innanfor populærmusikksjangren faktisk sit på. I løpet av dei siste åra har ein pågåande debatt kring ekteskapsrett for homofile prega det politiske klimaet i USA. Det synast å versere sterke meiningar kring temaet, og fleire kunstnarar og artistar har engasjert seg i debatten. «Born This Way» må sjåast som eit bidrag i denne samanhengen. Eg har stor tru på at populærmusikk kan vere med på å kommunisere alternative verdisyn og endre haldningar. Ambivalente representasjonar av kjønn og seksualitet i populærmusikken kan såleis vere med på å redefinere kva som blir sett på som normalt. Med tanke på Lady Gaga sitt store nedslagsfelt kommuniserer ho til ei brei og mangfaldig lyttargruppe. Om ein freistar å få fram eit politisk syn, kan det i slike samanhengar vere hensiktsmessig å presentere enkle budskap som flest mogleg kan forstå og relatere seg til. Måten ho konstruerer subjektivitet på er i høgaste grad meningsbærande, men budskapen i «Born This Way» kan likevel vere enklare å forstå. Den kommuniserer svart på kvitt at menneske kjem i mange ulike utgåver, og at det ikkje er negativt å tilhøyre ei minoritet. Med dette i bakhovudet trur eg «Born This Way» kan ha ein viktig funksjon. Den viser i alle høve ein artist som vågar å ta eit standpunkt og som freistar å bruke statusen og definisjonsmakta si til noko samfunnsnyttig.

Tittelen på denne oppgåva er *Born This Way?* Grunnen til at eg har valt å formulere den som eit spørsmål er for å underbyggje mitt syn på identitet og subjektivitet som konstruert, noko ein gjer kontra noko ein er. Den fungerer også delvis som ein kommentar på at Lady Gaga stadig hevdar at ho er «født slik», noko eg til dels opplever som ei sjølvmotseiing. Som eg har freista å få fram i denne oppgåva er ho eit særskilt godt døme på at subjektivitet er ein performativ praksis ettersom det knapt finnast noko statisk ved henne. Innleiingsvis spurte eg om Lady Gaga er eit kunstverk eller eit produkt, designa av Stefani Germanotta som ein kommentar på den popkulturelle samtida. Med tanke på korleis ho rekontekstualiserar seg sjølv gjennom visuell estetikk, oftast sjonglerer fleire subjektivitetskonstruksjonar samtidig, og stadig refererer til popkulturelle fenomen tenkjer eg at dette er ein fin måte å beskrive ho på. Eg nemner stadig korleis det er Lady Gaga som konstruerer det popkulturelle universet ho omgir seg med, samt subjektivitetar som Mother Monster og Jo Calderone. Det er likevel viktig å merkje seg at Lady Gaga i like stor grad er ein konstruksjon. Ho er ikkje Lady Gaga, ho *gjer* Lady Gaga.

# Litteraturliste

Balsamo, Anne (1996): *Technologies of the Gendered Body, Reading Cyborg Women*. Durham and London: Duke University Press

Barker, Chris (2002): *Making Sense of Cultural Studies – Central Problems and Critical Debates*. London: Sage publications Ltd.

Barker, Chris (2008): *Culture Studies, Theory & Practice*. London: Sage publications Ltd.

Barthes, Roland (1977): *Image, Music, Text*. New York: Hill And Wang

Benestad, Finn (1979): *Musikk og tanke, hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug.

Brøvig-Hanssen, Ragnhild (2010): «Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's 'Break'» i (Red) Danielsen, Anne. *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Surrey: Ashgate

Butler, Judith (1990)[2007]: *Genustrubbel, Feminism och identitetenes subversjon*. Göteborg: Diadalos AB

Clover, Carol J. (1989): «Her body, himself: gender in the slasher films» i (Red) Donald, James. *Fantasy and the Cinema*, London

Creed, Barbara (1993): *The Monstrous – Feminine, Film, feminism, psychoanalysis*. London and New York: Routledge

Danielsen, Anne (2002): «Estetiske perspektiver på populærmusikk», i (Red) Gripsrud,

Dibben, Nicola (2009): «Vocal Performance and the Projection of Emotional Authenticity» i (Red) Scott, Derek B. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Surry: Ashgate

Eng, Heidi (2006): «Queer Athletes and Queering in Sport», i Jayne Caudwell (red.): *Sport, sexualities and Queer Theory*. London: Routledge

Frith, Simon (1996): *Performing Rites, On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press

Griswold, Wendy (1994): *Culture and Societies in a Changing World*. Thousand Oaks, Calif.: Pine Forge Press

Halberstam, J. Jack (2012): *Gaga Feminism; Sex, Gender and the End of Normal*. Boston: Beacon Press

Halberstam, Judith (1998): *Female Masculinity*. Durham, London: Duke University Press

Hansen, Kai Arne (2011): *Hardly That Kind of Girl, On Female Representations in Mainstream Pop Music Videos*. Masteroppgave ved Universitetet i Oslo

Hawkins, Stan (2009): *The British Pop Dandy, Masculinity, Popular Music and Culture*. Cornwall, Great Britain: Ashgate

Hawkins, Stan & Richardson, John (2007): «Remodeling Britney Spears: Matters of Intoxication and Mediation», i *Popular Music and Society*, 30:5, 605-629

Lacasse, Serge (2000): *Listen to my Voice: The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, Doktorgradsavhandling ved University of Liverpool

Levy, Ariel (2005)[2009]: *Feministsvin. Kvinner i en pornofisert kultur*. Oslo: Cappelen Damm

McClary, Susan og Robert Walser (1988): «Start Making Sense! Musicology Wrestles

with Rock» i (Red) Frith, Simon og Goodwin, Andrew (1990): *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. London/New York: Routledge

Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press

Moore, Alan F. (2001): *Rock: The Primary Text, Developing a musicology of rock*. Cornwall, Great Britain: Ashgate

Moore, Alan F. (2006): «Introduction» i *Critical Essays in Popular Musicology*. Ashgate

Rosenberg, Tiina (2002): *Queerfeministisk agenda*. Stockholm: Atlas Bokförlag

Ruud, Even (1997): *Musikk og identitet*, Oslo: Universitetsforlaget

Steinskog, Erik (2010): «Kjønnsambivalente stemmer – Kastrat og kyborg» i *Tidsskrift for kjønnsforskning* (03/2010)

Shuker, Roy (2008): «"Message Understood?" Musical Texts», i *Understanding Popular Music Culture*. London: Routledge

Storey, John (1994): *Cultural Theory and Popular Culture, A Reader*. England: Pearson

Tagg, Philip (2000): «Analysing Popular Music. Theory, Method, and Practice» i (Red) Middleton, Richard. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, New York: Oxford

Toffoletti, Kim (2007): *Cyborgs and Barbie Dolls, Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*. London and New York: I.B. Tauris

Vernalis, Carol (2004): *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, New York: Columbia University Press

Weeks, Jeffrey (1990): «The Value of Difference» i (Red) Rutherford, J. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart

Whiteley, Sheila (2000): *Women and Popular Music, Sexuality, Identity and Subjectivity*. London and New York: Routledge

Wilcox, Annabelle (2002): «Whose Drag Is It Anyway? Drag Kings and Monarchy in the UK» i (Red) Troka, Lebesco, Noble. *The Drag King Anthology*. New York: Harrington Park Press

Zeiner-Henriksen, Hans T. (2010): *The «PoumTchak» Pattern: Correspondances Between Rythm, Sound, and Movement in Electronic Dance Music*, Doktoravhandling ved Universitetet i Oslo

## Musikkvideoar

Love Game – Lady Gaga

Paparazzi – Lady Gaga

Telephone – Lady Gaga

Bad Romance – Lady Gaga

Born This Way – Lady Gaga

You And I – Lady Gaga

## Nettstadar

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

[www.rap-up.com](http://www.rap-up.com)

[www.acapellas4all.com](http://www.acapellas4all.com)

<http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>

<http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>

<http://www.movingimages.info/digitalmedia/wp-content/uploads/2010/06/MorUnc.pdf>